



NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY  
LIBRARY

PRESENTED BY

THE ROBERT MARKON FOUNDATION

*200*







PROPYLÄEN – KUNSTGESCHICHTE

XI





D I E  
K U N S T D E S B A R O C K  
I N  
I T A L I E N , F R A N K R E I C H , D E U T S C H L A N D  
U N D S P A N I E N

---

V O N  
W E R N E R W E I S B A C H



I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G Z U B E R L I N 1 9 2 4

N 6410

.W4

ALLE RECHTE VORBEHALTEN  
EINBAND VON HUGO STEINER-PRAG  
COPYRIGHT 1924 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G. M. B. H., IN BERLIN  
PRINTED IN GERMANY



DEM  
ANDENKEN DES FREUNDES  
ERNST TROELTSCH

★



Digitized by the Internet Archive  
in 2019 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

Der Name des Mannes, der dem Bande vorangestellt ist, bezeichnet nicht nur eine Huldigung für seine großen wissenschaftlichen und menschlichen Eigenschaften, nicht nur den Ausdruck einer über das Grab hinausreichenden dankbaren Gesinnung für das, was ich durch seinen Umgang und durch seinen Geist empfangen habe, sondern steht noch in einer besonderen Beziehung zu den hier behandelten Fragen. Mit seinem beweglichen, vielseitigen, für alles interessierten und zu interessierenden Geiste nahm er an diesen lebhaften Anteil, und manches klärte sich in Gesprächen mit ihm und durch Beleuchtungen von seiner Seite. So ist das Buch in mannigfacher Hinsicht ein Buch des Andenkens.

Die Art der Behandlung des Textes erklärt sich aus der von dem Verlage gestellten Aufgabe: den Barock in vier europäischen Ländern zu veranschaulichen und aus dem auf ein bestimmtes Maß begrenzten Umfange. Ich habe geglaubt, die Aufgabe am fruchtbarsten zu machen und der Sache am besten zu dienen, wenn ich das, was an Ideen, formalen und geistigen Problemen der Barockkunst der verschiedenen Länder gemeinsam ist, möglichst herauszustellen und eine Anschauung von dem, was Barock bedeutet, zu geben versuchte. Mancherlei Beschränkungen waren bei dem riesigen Stoffe durch die knappe Fassung geboten; vieles konnte nur eben angedeutet, vieles überhaupt nicht berührt werden. Die Methode, der ich folge, und was ich unter Barock verstanden wissen will, habe ich näher wissenschaftlich begründet in einem in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang II, Heft 2 erschienenen Aufsätze: „Barock als Stilphänomen.“ Wer die in diesem Bande vorgeführten Dinge weiter verfolgen will, findet auch wesentliche Ergänzungen in meinem Buche: „Der Barock als Kunst der Gegenreformation“, Berlin, Paul Cassirer 1921, und in dem Aufsätze: „Der Manierismus“, Zeitschrift für bildende Kunst, April 1919. Die Niederschrift wurde im Herbst 1923 abgeschlossen.

Das Abbildungsmaterial ist im großen und ganzen nach Ländern geordnet. An einzelnen Stellen wurden aber Form- und Ausdruckstypen aus verschiedenen Ländern zusammengestellt, um eine Vergleichung durchgehender Stilsymptome zu erleichtern oder gewisse Kontraste deutlich zu machen. Gelegentlich wurde auch ein Werk einer früheren Periode abgebildet, um Ausführungen des Textes besser zu erläutern.

Die Verzeichnisse wurden von dem Verlag hergestellt.

April 1924.

Werner Weisbach.

---





Die unter dem Begriff Barock gefaßte Stilepoche hat weder im ganzen noch in den einzelnen Ländern eine eindeutige Entwicklung und Zielrichtung; zudem ist der Begriff wandelbar, wird in verschiedenem Sinne gebraucht und auch heute nicht von allen in der gleichen Weise verstanden. Die etymologische Abstammung des Wortes weist auf das Spanische (*barrucca* = schiefrunde Perle). Schon im achtzehnten Jahrhundert wird es auf Erscheinungen der Kunst angewandt, und zwar auf solche, die im Gegensatz zum Einfachen, Gehaltene, harmonisch Abgewogenen, Reinen, Klassischen als übertrieben, ausschweifend, bizarr, namentlich in bezug auf hin und her gebogene, verschlungene, unübersichtliche Kurvaturen empfunden werden, was zugleich, wie aus den Briefen des *Président de Brogues* und anderen Dokumenten hervorgeht, tadelnd als etwas dem Gotischen Ähnliches und als ein Rückfall in die Gotik hingestellt wird. Am Ende des Jahrhunderts ist man gewohnt, mit dem Ausdruck Barock die dem herrschenden Klassizismus vorhergehende und von ihm verfemte Richtung zu belegen, in einer oppositionellen und herabsetzenden Bedeutung. Daraus hat sich in den Geschichtskonstruktionen des neunzehnten Jahrhunderts der kunsthistorische Begriff für die auf die „Renaissance“ folgende Periode, in der das, was dem Klassischen zuwiderlief, obenauf war, entwickelt. Eine ähnlich zustande gekommene Begriffsbildung wie für die Gotik, denn auch das Wort „gotisch“ schloß seit der humanistischen Renaissance bis tief in das achtzehnte Jahrhundert hinein einen verwerfenden und tadelnden Sinn in sich und wurde in diesem Sinne von dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auch auf „barocke“ Erzeugnisse der eigenen Zeit übertragen. Die neuere Kunstwissenschaft hat aber auch als Barock stilbegrifflich eine periodisch wiederkehrende Enderscheinung verschiedener künstlerischer Entwicklungen ausgelegt — so spricht man von einem antik-römischen und von einem gotischen Barock. Was die einzelnen Begriffssetzungen verbindet und was die mit demselben Ausdruck benannten Erscheinungen verschiedener Zeiten Gemeinsames und nicht Gemeinsames haben, dem können wir nicht weiter nachgehen; es ist hier nur die Aufgabe, die Kunst der im engeren und gewöhnlichen Sinne als Barock genommenen Epoche zur Anschauung zu bringen, die wir als Einheit in dem historischen Aufbau fassen, wobei Voraussetzung ist, daß die als barock erkannten und bezeichneten Stilelemente sich als ein durchgehendes Ingrediens erweisen.

So verstanden hat der Stil seine Wurzeln in Italien und kommt in den übrigen Ländern nach Auseinandersetzungen mit der italienischen Renaissance in

Aufnahme, indem die einen mehr, die anderen weniger empfänglich dafür sind und ihn mit Modifikationen je nach ihren nationalen und lokalen Gewohnheiten und Traditionen ausgestalten und weiterführen. Aber auch in Italien bietet die den Barockstil umfassende Periode kein ganz einheitliches Bild, indem zwei Tendenzen nebeneinander hergehen und sich teilweise verschlingen: die spezifisch barocke und eine klassische. Der barocke Formenapparat entwickelt sich aus dem der Renaissance heraus, benutzt ihn weiter und bildet ihn mit Rücksicht auf seine Ziele um. Zwischen Renaissance und Barock besteht formgeschichtlich nicht ein derartig radikaler Bruch wie zwischen Gotik und Renaissance. Es werden weniger neue Einzelformen aufgegriffen und herausgestellt, als daß die unmittelbar überkommenen in einem neuen Sinne, mit Abweichungen und in veränderten Kombinationen, verwandt werden. Als Neubildungen spezifisch barocken Charakters melden sich gleich zu Anfang das Rollwerk und die Kartuschenornamentik, Ausdrucksmittel eines ausgesprochenen Kurvendranges, die, für das Wesen des Stils symptomatisch, auf die dekorative Phantasie in und außerhalb Italiens befruchtend und umgestaltend wirken (Abb. 116, 117). Zwischen der barock-fortschrittlichen Richtung und der klassisch-konservativen, die an den Idealen von Renaissance und Antike festhalten möchte, sich dafür auf eine wohl durchgeführte Theorie beruft, sich aber doch auch nicht dem barocken Zeitgeist entziehen kann, finden fortgesetzt Reibungen und Befehdungen statt. Das barocke Element ist das stärkere und schöpferischere — bis die klassische Neben- und Unterströmung im achtzehnten Jahrhundert eine solche Durchbruchskraft erhält, daß sie den schon in sich selbst zerfallenen Barock überwindet und als „Klassizismus“ die Herrschaft antritt.

Die anderen Länder haben, jedes in seiner Weise, verschiedene und verschlungene Wege zurückgelegt, bis sie über den Barock hinweg in den neuen Klassizismus einmündeten. Frankreich hat sich seit der Übernahme der Renaissance in besonderem Maße als Hort des Klassischen aufgetan und erhielt dann einen eigentlichen Sammelpunkt dafür in der von Ludwig XIV. gegründeten Akademie; aber auch die französische Klassik birgt barocke Elemente, die sie von Italien entlehnte, und hat ihre national- und universalbedingten barocken Züge. Das Rokoko in Frankreich entspringt der Weiterbildung eines im französischen Sinne erleichterten und verzierlichten Barock nach einer erneuten Berührung mit Italien, die eine Aufnahme und Verarbeitung der leichteren Borrominesken Formensprache und ihre Übersetzung ins Französische im Gefolge hatte. Aber dieses Rokoko ist nur von kurzer Dauer gewesen und wurde bald durch das wieder klassisch gerichtete Louis XVI. abgelöst. In Deutschland, wo die Gotik länger als irgendwo anders ein Nachleben führte, bieten die Anfänge der barocken Stilrichtung vor dem Dreißigjährigen Krieg ein verworrenes und uneinheitliches Bild mit zahlreichen Mischprodukten; erst nach der durch den Krieg hervorgerufenen Zäsur beginnt eine konsequente und einheitliche Durchbildung des Stils, als man schon auf die ganze



italienische Entwicklung zurückblicken und sie für eigene Zwecke und Aufgaben fruchtbar machen konnte. Und hier setzt sich die barocke Richtung unmittelbar in einem Rokoko fort, zieht die letzten, äußersten Konsequenzen aus den aufgerollten Problemen und vollendet sich in ihm, ein Vorgang, der in der süddeutschen Kirchenkunst deutlich offenbar wird, während der Klassizismus erst nach einem harten Ringen mit diesem zähen Stiltrieb in Begleitung der Aufklärung und nach einem Erlahmen des gegenreformatorischen Katholizismus die Oberhand gewinnt.

Auf seine Beziehungen zu den soziologischen und kulturellen Verhältnissen der Zeit betrachtet, zeigt sich der Barockstil namentlich dazu berufen und übernimmt es, Darstellungsmittel für die neuen und wesentlichen Potenzen der historischen Epoche: Gegenreformation und Absolutismus, zu schaffen. Ihm liegt es ob, die infolge der katholischen Reformbewegung der Kunst gestellten neuen und gewaltigen Aufgaben in einem einheitlichen Sinne zu verwirklichen und die von der Kirche in bezug auf Gefühls- und Repräsentationswerte gemachten Ansprüche in formale Ausdruckswerte umzusetzen. Das Heroische, das Mystische, das Erotische, das Asketische, das Grausame habe ich an anderer Stelle als Hauptelemente in dem Vorstellungskreise der kirchlichen Barockkunst aufgewiesen, in der sich der gegenreformatorische Katholizismus zu einem seinem Wesen entsprechenden formalen Symbol verkörpert hat. Dem Absolutismus ebenso wie der Kirche — und beides ist ja in einem gewissen Sinne identisch — hat der Barock nach außen hin die erstrebte und begehrte Repräsentation in künstlerischer Form geschaffen. Herrscher und Fürsten sind neben der Kirche die wichtigsten Auftraggeber und Bauherren, die der Kunst Ziele weisen, vielfach persönlich eingreifen und das Gepräge ihres Wesens zum Ausdruck bringen, worauf diese sich mit ihren Darstellungsmitteln einzurichten hat. Macht soll durch Pracht und durch eine über ein gewöhnliches Maß hinausgehende Ausdehnung versinnbildlicht werden. Der absolute Wille setzt den Fürsten instand, die größten, umfangreichsten und glänzendsten Unternehmungen, die seinem Ehrgeiz und seinem Ruhmbedürfnis entsprechen, zur Tat werden zu lassen. Die Heroisierung ist ihm eine willkommene Einkleidung für sein Standesbewußtsein und sein Wesen. Ludwig XIV. ebenso wie der Große Kurfürst wurden wie Imperatoren in ihren Denkmälern zur Darstellung gebracht. Zwischen fürstlicher und kirchlicher Repräsentation brauchte die Kunst nicht viel Unterschied zu machen — ebenso wenig wie Auftreten und Gebaren eines weltlichen und eines geistlichen Fürsten viel voneinander abwich. Pracht und Ausdehnung nimmt in gleicher Weise die Kirche für sich in Anspruch. Die Pracht des Gottesdienstes wird ein Propagandamittel des gegenreformatorischen Katholizismus. Der Führer dieser Bewegung unter den deutschen Fürsten, Kurfürst Wilhelm V. von Bayern, hat selbst in seinem Lande darauf eingewirkt. Die neugegründeten Barockklöster wetteifern in Umfang und Ausstattung mit den stolzesten Schloßanlagen. Die oft sehr enge Verbindung von Fürst, Hof und Kirche hat sich vielfach in den

künstlerischen Verhältnissen und Ausdrucksmitteln bemerkbar gemacht. Allmählich dringt ein höfisches Element, das namentlich von Frankreich ausgeht und allgemein tonangebend wird, auch immer mehr in die kirchliche Kunst ein und durchsetzt sie im achtzehnten Jahrhundert, so daß sie häufig einen ausgesprochen gesellschaftlichen Charakter annimmt. Das laute und bis zum Grandiosen gesteigerte Pathos des Barock löst sich nach und nach in eine pathetisch-morbide Empfindsamkeit auf.

Zeigt sich die Kunst bei ihren Aufgabestellungen und Ausdrucksformulierungen von soziologischen und Kulturbedingungen, wie sie durch Gegenreformation und Absolutismus gegeben werden, bis zu einem gewissen Grade abhängig, so folgt andererseits ihre Eigenentwicklung einem immanenten Formtriebe, dessen Auswirkungen in den einzelnen Ländern in manchem voneinander abweichen und unter einem fortwährenden und unentwirrbaren Geben und Nehmen einen verschiedenen Verlauf zeigen, in wesentlichen Punkten aber übereinstimmen. Ein paar Andeutungen über die wichtigsten Symptome des Stils müssen hier genügen.

Die große Dimension, die entsprechende Aufgabenstellungen erforderte, wird ein wesentliches Element der Anschauung. In der Ausdehnung, in der Organisierung großer und weiter Räume entfaltet der Barock die stärksten und erfinderischsten Kräfte. Er beschränkt sich nicht auf das einzelne Stück, geht nicht nur von diesem aus, sondern faßt von vornherein ein Stück im Verhältnis zu seiner Umgebung und spannt ein möglichst weites Netz von Beziehungen aus. Terrain und Nachbarschaft werden für ein Bauwerk, wie in der Stadt, so auf dem Lande, gleich bei der ersten Konzeption in Rechnung gezogen. Für die italienische Villenarchitektur bedeuten Bau und Garten eine organische Einheit, werden mitsammen erdacht und aufeinander abgestimmt. Der Bau ist der beherrschende Mittelpunkt, der Natur werden in seiner näheren Umgebung architektonische Formen aufgeprägt, bis sie sich allmählich ins Freie und Wilde verlieren darf. Auf die Lage in der Landschaft, die ganze Situation hat der Barock besondere Rücksicht genommen; er hat sich ein Stück Natur mit einbegriffener Architektur im ganzen als ein landschaftliches Bild vorgestellt, und das gilt ebenso für den Norden wie für den Süden. In der Stadt faßt man Gebäude und ihre Umgebung nach bestimmten künstlerischen Gesichtspunkten zusammen, stellt Übergänge zwischen verschiedenen Teilen her, schafft an ausgezeichneten Stellen Blickpunkte. Platz und Straße werden in ihren Beziehungen zueinander, zu Bauwerken, zum Stadtganzen vorgestellt, Monumente den organisch durchdachten Gebilden einverleibt, wobei man auf die Akzentverteilung einen besonderen Wert legt und starke Wirkungen damit erreicht. Als Fortsetzung und unter Weiterbildung der Renaissanceprinzipien kommt eine Stadtbaukunst in großem Stile zustande. Die aufs höchste geschätzte und bis zum äußersten getriebene Perspektivik und Prospektkunst findet dabei ebenso Verwendung wie bei der hochentwickelten Bühnenkunst und in anderen Zweigen. Weite Ausstrahlungen herzustellen, dazu hat



der Barock jede Gelegenheit ergriffen. Strahlensysteme und radiale Anlagen bieten seinem formalen Vorstellungsvermögen einen besonderen Anreiz. Es ist die gleiche Stiltendenz, aus der Michelangelos Kapitolsplatz (Abb. 107), die Villa d'Este in Tivoli (Abb. 114), die römische Stadtregulierung unter Sixtus V., Berninis Peterskolonnaden (Abb. 108), die Place Vendôme (Abb. 109) und de la Concorde in Paris, die räumliche Gliederung von Versailles (Abb. 112), die Anordnung des Klosters Melk (Tafel I), der Stadtbau von Karlsruhe (Abb. 113) hervorgegangen sind. Dieselbe Organisierung und Vereinheitlichung, die wir bei der Ausgleichung von Gebäude und Umgebung fanden, widerfährt auch dem einzelnen Bau oder Baukomplex. Ein subordinierendes Prinzip wird zum Leitmotiv bei den formalen Erfindungen. Schon bei der Aufteilung großer Flächen mußte es sich als künstlerisches Erfordernis herausstellen, Wesentlichem Unwesentliches zu subordinieren. War die Subordination auch der Hochrenaissance bis zu einem gewissen Grade geläufig, so macht der Barock doch von ihr eine viel weitergehende Anwendung zwecks organischer Vereinheitlichung, verfeinert sich darin im Laufe seiner Erfahrungen und beherrscht in höchstem Maße die Kunst der Akzentverteilung. Bei dem Plan für Kloster Weingarten (Abb. 115), der letzten und vollkommensten Stufe der Klosteranlage des deutschen Barock, gruppiert sich der ausgedehnte, mannigfaltige und reich abgestufte Baukomplex um die Kirche als beherrschendes Zentrum, wobei man, wie häufig, in den Dimensionen so weit gegriffen hatte, daß das Ganze nicht zu Ende gebaut werden konnte und Fragment blieb. Die Größe und Grandiosität der Erfindungen überstieg nicht selten die Möglichkeiten der Durchführung.

Unter den Künsten stellte sich die Architektur an die Spitze und wies Plastik und Malerei ihre Aufgaben. Im Innenraum wie am Außenbau kommen das Subordinationsprinzip und die Akzentverteilung nach den für den Barock maßgebenden Gesichtspunkten zur Anwendung. Bei der Kirchenfassade findet eine Steigerung von den Seiten nach der Mitte hin statt, wo der Brennpunkt des künstlerischen Interesses liegt. Die Kuppel, von der auch der Norden jetzt häufigen Gebrauch macht, wird ein den Außenbau beherrschendes Element und zuweilen von ihr untergeordneten Türmen begleitet. Im Inneren der Kirchen ordnen sich Seitenschiffe und Kapellenreihen einem breiten, oft saalartigen Mittelschiff und Querschiff mit Vierung unter. Für den Zentralbau hat schon Michelangelo das neue Prinzip bei seinem Plan von St. Peter gegenüber dem Entwurfe Bramantes aufgestellt. Im Gegensatz zu der Tendenz der Renaissance: ein aus koordinierten Teilen bestehendes, harmonisch und nach bestimmten klassischen Verhältnissen in sich abgewogenes und ruhig wirkendes Ensemble zu schaffen, bringt der Barock eine neue Systematisierung auf. Zu dem Prinzip der Subordination tritt ein Verschmelzungsprinzip, das in weitem Umfange Anwendung findet und im Laufe der Entwicklung immer mehr gesteigert und übertrieben wird. Wie es zu einer Verschmelzung und Durchdringung von Raumgebilden mit mannigfachen Variationen kommt, wie das insbesondere ein Problem der deutschen Kirchenbaukunst auf ihrer

letzten Stufe wird, das soll in den folgenden Abschnitten näher erörtert werden. Der Verschmelzungsprozeß, der sich ebenso auf die Raumformen wie auf die Mantelformen erstreckt, wirkt seinerseits zur Unterstützung des dem Stil eigenen Vereinheitlichungsstrebens mit. Bei der Dekoration — diese im weitesten Sinne verstanden — zeigt sich das daran, wie man plastische Glieder und Teile verkoppelt, ineinanderschlingt, überdeckt, Einzelheiten zugunsten eines Gesamteindrucks opfert und entwertet.

Zur Hervorbringung und Steigerung der beabsichtigten Wirkungen dient ferner eine Verdoppelung und Vervielfachung tektonischer und dekorativer Glieder, von Säulen, Pfeilern, Giebeln, Gesimsbändern und sonstigen Bildungen, ebenso wie die Zunahme von Verkröpfungen, so daß sich das Auge oft in einem unentwirrbaren brausenden Formgewoge verliert. Bei der Verschmelzungstendenz erfüllt eine besondere Funktion die Rollwerkkartusche, die in den mannigfachsten Bildungen und verflochten mit anderen Motiven abgewandelt wird. Sie gibt sich als geeignetes Mittel zu Verklammerungen und Überschneidungen her. In ihr entläßt sich ein den Barock begleitender Kurvendrang, der sich der Bevorzugung von Geraden und rechten Winkeln entgegenstellt, das Verhältnis von Rahmen und Füllung verändert und zum Teil umkehrt und schließlich auf alles übergreift. Die Leidenschaft für Kurven in Dekoration und Raumbildung und eine darin immer weitergehende Komplizierung wurden unterstützt und befördert durch die gleichzeitige neue Mathematik, die im Gegensatze zu der früheren Geometrie mit freier gekrümmten und geschwungenen Linien umzugehen lehrte. Die stärksten treibenden Kräfte des Barock verlegten sich in einen Bewegungsstil; er setzt Massen und einzelne Glieder in Bewegung, Raumformen ebenso wie plastische Formen. Daß in seiner Architektur schließlich alles zum Schwingen gebracht wird, ist die letzte Staffel des Formwillens.

Der Bewegungs- und Kurvendrang und das Gefallen an dem Runden, Geschwungenen, Welligen hat auch eine Erweichung von Massen und eine Bevorzugung geschmeidiger Materialien zur Folge. So kommt der Stuck in weitem Umfang und mehr als je zuvor für die verschiedensten dekorativen Zwecke zur Anwendung. In den darstellenden Künsten, Plastik und Malerei, tritt das Bewegungsproblem in den Vordergrund, was sich sowohl in der formalen Ausgestaltung wie in der Motivwahl zeigt. Für die kirchliche Kunst braucht nur kurz an die ganz neue Verbildlichung ekstatischen Überschwangs durch gesteigerte körperliche Bewegtheit erinnert zu werden. Ein Thema wird daraufhin angesehen, wie sich aus ihm ein Bewegungsmoment fruchtbar machen läßt. Man greift gern zu Vorwürfen, die ihrem Wesen nach einen Bewegungsinhalt umfassen. So hat z. B. das Schlachtenbild im Barock eine weite und mannigfaltige Ausgestaltung erfahren. Malerei und Plastik erweitern und verfeinern ihre Mittel auf die Wiedergabe des Bewegten hin.

Ein Ideal des Barock wird das Gesamtkunstwerk, bei dem Architektur, Plastik und Malerei gleichmäßig zusammenwirken und von einer Idee



getragen werden — ähnlich wie das barocke Schauspiel sich stellenweise zu einem Gesamtkunstwerk auswächst, bei dem alle Künste, die redende, die tönende, die bildende herangezogen und die verschiedenen Sinne in Spannung gehalten werden. Um der Gesamtwirkung willen erhalten Skulptur und Malerei dekorative Funktionen, die zum Teil darin bestehen, tektonische Zusammenhänge zu verschleiern und zu zermürben. Grenzsetzungen, die einer klassischen Kunst heilig sind, finden keine Berücksichtigung, und es ist nicht darauf abgesehen, ein Strukturgefüge in seinen entscheidenden Artikulationen klar auffaßbar herauszustellen. Bei der Innenausstattung werden hier und dort die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen verwischt und aufgehoben; das geht so weit, daß gemalte Teile in plastischen ihre Fortsetzung finden, den Umrissen nach ausgeschnittene Malereien wie plastische Bildungen verwandt werden; Mischprodukte, die zu den schlimmen Geschmacklosigkeiten und Übertriebenheiten führten, in denen der Barock schließlich entartete. All das geht aus der Absicht hervor: nicht wie in der Renaissance durch additive Verbindung aus in sich geschlossenen Einzelteilen, die als schön empfunden und nach bestimmten Gesetzlichkeiten zusammengefügt werden, ein harmonisches Ensemble herzustellen, sondern auf ein von vornherein als optische Einheit gedachtes Fernbild hinzuarbeiten, aus diesem heraus Teile und Glieder zu entwickeln, unter Berücksichtigung all der Veränderungen und Verschiebungen, die sie durch die Distanzierung erfahren, auch auf Kosten der Klarheit von Einzelheiten. Die Totalerscheinung als beabsichtigte Wirkungsform bildet den Ausgangspunkt für alle formalen Erwägungen.

In das Vereinheitlichungsstreben wird alles einbezogen, was ein Raum an unbeweglicher und beweglicher Ausstattung enthält. Es gibt Kirchen, wo der ganze Apparat mit sämtlichen Kultgeräten bis zu den Beichtstühlen aus derselben Formidee heraus und auf eine Gesamtwirkung hin konzipiert ist. Aber auch in bezug auf das Gegenständliche macht sich die vereinheitlichende Tendenz geltend: wenn in einem Sakralraum nicht nur Altäre unter sich, sondern auch mit Wand- und Gewölbemalereien in eine inhaltliche Beziehung gebracht und große zyklische Zusammenhänge geschaffen werden. Das Rokoko hat diese Bestrebungen fortgesetzt und sich in einer Vereinheitlichung von Interieurwirkungen auf profanem wie auf sakralem Gebiete besonders hervorgetan.

Die Farbe erhält innerhalb des Gesamtkunstwerkes ein weites Feld; indem sie ein bindendes Element ist, wirkt sie bestimmend für den bildmäßigen Eindruck mit. Wie farbig-warm und farbenfroh der Barock in seinen Neigungen ist, kann man ermessen, wenn man den folgenden Klassizismus damit vergleicht. An Gebautem dient die Farbe nicht dazu, wie bei dem Antik-Klassischen der Struktur zuliebe einzelne Teile klar zu sondern und Glieder gegeneinander abzuheben, sondern alles überzuleiten, zu verschmelzen, auf die Gesamterscheinung des Fernbildes abzustimmen. In deutschen Barockkirchen — wie etwa der von Melk (Abb. 330) — steht man im Bann einer aus einem

wundervollen Zusammenklingen aller farbigen Faktoren hervorgehenden Wirkung. Indem das Bunte und Polychrome hohe Schätzung genießt, entfaltet und regt sich auf allen Gebieten und nach allen Seiten der Sinn für die Farbe. Die Skulptur nimmt einen polychromen Charakter an und gewöhnt sich an die Kombination verschiedener Materialien, bunter Steinarten, Metall, oder Stuck und Holz mit Bemalungen. Polychromie wurde stellenweise auch am Äußeren von Gebäuden angewandt, wo sie heute verschwunden ist, — wie man jüngst entdeckt hat, daß das Würzburger Schloß ursprünglich mit verschiedenen Farben bemalt war.

Ein dem Barock innewohnender Trieb zum Malerischen erfaßt sämtliche Künste, mag nun mit farblosen oder mit farbigen Mitteln auf malerische Wirkungen hingearbeitet werden. Dabei sind in der Architektur auch jene Raumkombinationen mit Verschmelzungen und Durchdringungen von Raumteilen in Betracht zu ziehen, die nur aus neuen und verfeinerten optischen Vorstellungen hervorgehen konnten. Es gelingt, dem Licht und Kontrasten von Hell und Dunkel Wirkungen abzugewinnen wie nie zuvor, wechselnde Beleuchtungen in benachbarten Räumen auszuwerten und gegeneinander abzustimmen. Und das spricht mit, wenn es gilt, wie es im Barockstreben liegt, überraschende und überwältigende Wirkungen zu erzielen, — wie z. B. ein Haupteffekt des Würzburger Treppenhauses (Abb. 384) darauf beruht, daß man mit verschiedenen Abstufungen aus dem Dunkleren immer mehr ins Lichte geführt wird. Es ist die Regel, daß die an den Mantelformen verwendeten plastischen Teile der malerischen Wirkung dienstbar gemacht werden, indem sie, wie schon erwähnt, in jenen Verschmelzungs- und Auflösungsprozeß des gesamten dekorativen Apparates einbezogen werden. Das kann einmal geschehen, indem man die Wand durchhöhlt, zerreißt, verschiedene Tiefendifferenzen schafft, die starke Kontraste von Licht und Schatten ergeben — etwa durch vorgerückte Säulen — wodurch die festen Formen teilweise aufgesogen und zum Verschwimmen gebracht werden; ein anderes Mal wird die Mauer mit flachem dekorativem Relief übersponnen, das unter der Wirkung von Luft und Licht auf die Entfernung einen unbestimmten schimmernden und flimmernden Charakter annimmt. So erhalten plastische Glieder die Rolle zugewiesen, als Fernbilder von malerischem Charakter zu fungieren.

Bernini gab der Skulptur ihrem ganzen Umfange nach eine entschieden malerische Wendung. Er bezieht bei Gruppenbildungen den realen Tiefenraum mit seinen atmosphärischen Qualitäten ein als einen den Totalindruck der plastischen Formen bestimmenden und modifizierenden Faktor, deutet Erscheinungen in ihrer Wirkungsform unter dem Einfluß von Licht und Luft impressionistisch und bringt das mit neuen technischen Mitteln zur Anschauung: eine Darstellungsweise, die über ganz Europa ausstrahlt.

Die Malerei arbeitet an einer Entfaltung und Erweiterung ihrer spezifisch malerischen Eigenschaften, und es ist gewiß kein Zufall, daß die Barockepoche



die größten individualistischen Koloristen hervorgebracht hat. Eine weitverbreitete Richtung macht das Helldunkel zur Grundlage eines malerischen Stils, der in mannigfachen Variationen auftritt und erst mit dem Barock selbst verschwindet. Als besonders bevorzugtes Ausdrucksmittel, das bis aufs letzte vervollkommen und ausgekostet wurde, hat sich der Illusionismus durchgesetzt. Von der Renaissance vorbereitet, bemächtigt er sich der dekorativen Malerei und eröffnet ihr neue Möglichkeiten. In der Gewölbe- und Deckenmalerei gelangte er zu unumschränkter Herrschaft. Auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers am Boden des Raumes bezogen, dehnt und weitet sich die Darstellung oben über alle festen Grenzen, schafft ein Phantasie Reich, in dem Baulichkeiten aufragen und die gegebenen Mauerflächen durchstoßen, Wolken sich ausbreiten und übereinandertürmen, Figuren unter den Bedingungen dieser Scheinwelt wesen und agieren. Der kirchlichen Kunst eine willkommene und besonders suggestive Veranschaulichungsweise für ihre Visionen und Glorien. Neben einem individualistischen Kolorismus, wie er sich in den Werken der großen Maler bekundet, wirkt sich in der illusionistischen Dekorationsmalerei ein sozusagen kollektivistischer Kolorismus aus, wo das rein Persönliche in der malerisch-dekorativen Gesamterscheinung erlischt, die aus dem Zusammenwirken mehrerer, verschiedenen Gebieten angehörender Komponenten hervorgeht, indem gemeinsam mit den durch die Malerei selbst geschaffenen Gebilden bauliche und räumliche Faktoren den Eindruck in seiner Totalität bestimmen. Das malerische Gefühl des deutschen Barock hat sich fast ausschließlich in derartigen Leistungen und in der Optik baukünstlerischer Schöpfungen ausgelebt.

Dem Barock eigentümlich ist ein Zug zum Irrationalen, der sich in formalen und inhaltlichen Symptomen kundgibt. Die kirchliche Kunst hat darauf hingearbeitet, ein Irrationales, das den Glauben und das Heilige repräsentiert, zu veranschaulichen mit eigens dahin zielenden Mitteln, die uns zum Teil recht aufdringlich anmuten. Indem sie die ihr zu Gebote stehenden Darstellungsformen dieser Zweckbestimmung anpaßte, hat sie für die Mysterien der christlichen Religion, die Glorie und Unendlichkeit des Himmels, die Wunder der Bibel und der Glaubenskämpfer Anschauungswerte geschaffen, die durch die besondere Art der Religiosität wie der künstlerischen Mittel der Zeit ihre Prägung erhielten, und ist zu einem Ausdruckssymbol des gegenreformatorischen Katholizismus geworden. Der eingeborene barocke Kunsttrieb war auch, wie wir sahen, an sich schon einem Pol des Irrationalen zugekehrt. Seine subjektivistischen Strebungen liegen in Widerstreit mit der rationalen Klassik und ihrem kanonischen Regelsystem. In das Bereich des Irrationalen weisen die geschilderten optischen und illusionistischen Tendenzen, die Prinzipien der Verschmelzung und Beweglichmachung von Formgefügen, der Auflösung ins Unbestimmte und Verschwimmende; ebenso wie die von dem Roll- und Schweifwerk ausgehende, auf das Abstrakte gerichtete Ornamentik, deren Lauf in der Phantastik der deutschen Rokokodekoration ein Endziel findet.



Dem Barock ist es weniger um ein objektives Sein als um den Schein zu tun — daher seine optisch-impressionistischen Neigungen. Er verlangt nicht ein ruhiges, in sich abgeschlossenes Beharren, sondern ein beständiges Werden, das dem Auge als Bewegungseindruck zum Bewußtsein gebracht wird. In dem Wunsche, aufgerufene Energien in ihren Spannungsverhältnissen möglichst eindringlich zur Anschauung zu bringen, werden Kräftekonflikte geweckt, Widerstände herausgehoben und stark fühlbar gemacht. Das Dynamische, an dessen Verkörperung Michelangelo seine ganze Kraft setzte, ist ein Ausdruckselement des Stils geworden. So dürfen die von dem Barock eingeführten naturalistischen Atlanten und Giganten als Träger von Gesimsen und anderen Bauteilen, die sich gegen ihre Lasten stemmen, unter ihnen beugen und krümmen und daran mit ganz persönlichen Gefühlen teilzunehmen scheinen, gewissermaßen wie Symbole für sein eigenstes Wollen angesehen werden.

Dem Trieb zum Irrationalen widerstreitet nicht der in die darstellenden Künste eingezogene Naturalismus, der die Wiedergabe des Physischen wie des Psychischen ergreift, und es ist besonders charakteristisch, wie dieser sich bei der kirchlichen Kunst in den Dienst des Irrationalen stellt. Art und Grad eines Naturalismus — der als historische Erscheinung ja immer nur relativ ist — läßt sich ermessen, wenn man das, was vorhergeht, damit in Vergleich stellt. Für den Barock kann man beobachten, wie der Umfang an Darstellungsmöglichkeiten für Materielles und Psychisches und die Intensität der Veranschaulichung im ganzen Früherem gegenüber zugenommen hat. Im Porträt und auf anderen Gebieten läßt sich eine neue und tiefer dringende Art der Psychologisierung wahrnehmen, die bei den Höchstleistungen mit besonderer Evidenz zutage tritt. Für momentane Stimmungen, schwebende Zustände, das nicht Faßbare, das Gleitende, Unbestimmte werden bildliche Ausdruckskorrelate geboten. Eine bedeutende Erweiterung erfährt die religiöse Psychologie, die zum Teil in das Psychopathologische hinübergreift. Es kommt auf, den mystischen Zustand, in dem die Einzelpersönlichkeit für sich in Verbindung mit dem Übersinnlichen tritt, durch den physiologischen Begleitzustand der Ekstase oder Ohnmacht zu veranschaulichen und daraus das religiöse Gefühlsmoment abzuleiten. Bei der Vorführung von heiligen Asketen, bei der Wiedergabe von Martyrien legt man Nachdruck auf die naturalistische Ausmalung des Körperlichen und der Vorgänge sowie der in der betreffenden Situation sich äußernden seelischen Empfindungen. Alles Sinnliche findet eine auf seine physisch-psychische Erscheinung begründete Darstellung. Der Gotik sowohl wie der Renaissance gegenüber hat der Barock eine andersartige, stärkere und zum Teil gröbere Versinnlichung herbeigeführt, die mit seinen erweiterten naturalistischen Erfahrungen in Beziehung steht. Auf dem erotischen Gebiete, das in seinen verschiedenen Erscheinungsformen religiöser und profaner Färbung eine große Anziehung für ihn hatte, wirkt sich das in besonderem Maße aus. Eine Verbildlichung von Ekstasik und Erotik auf physio-psychologischer

Grundlage ist eine Hauptaufgabe des barocken Naturalismus, für die sich die Zeit höchst empfänglich erwies. Einem Bedürfnis, sich in solchen Vorstellungen zu ergehen und in ihnen zu schwelgen, kam die Kunst willig entgegen.

Die von uns skizzierten Symptome, die auf die vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten des Barock weisen, kommen natürlich nicht immer alle zusammen, an jeder Stelle und in jedem Zeitpunkte vor. Daß dieses und jenes bald hier, bald dort in Erscheinung tritt, bald stärker, bald schwächer sich bemerkbar macht, zeugt aber dafür, daß sie virtuell in dem Stil als Gesamtphänomen enthalten sind und als seine Attribute angesehen werden dürfen. Welch eine Rolle sie in den verschiedenen Ländern spielen, das soll in dem folgenden näher beleuchtet werden.

Kaum hatte in Italien die Renaissance ihren Höhepunkt erreicht und sich in wenigen ganz reinen Schöpfungen verkörpert, so beginnt schon eine barocke Tendenz sich zu regen, das heißt: es melden sich Symptome, von einem Formwillen hervorgetrieben, der in eine Richtung mit neuen, zunächst noch unbestimmten Zielen drängt. Die Übergänge von Renaissance zu Barock sind fließend und lassen sich durch keinerlei Grenzfestsetzungen fixieren. Was in diesen Anfängen „barock“ ist, kann man nur aus dem erschließen und an dem ermessen, was es mit wesentlichen Eigenschaften des Stils in seiner Reife gemein hat.

In den ersten Kartuschenformen mit ihrem Rollwerk, ihren wie aus weichen Stoffen gebildeten Massen tritt jener individualistische Kurvendrang an die Oberfläche (Abb. 116, 117), der später den ganzen Stil ergreift und dahin führt, daß an Gebäuden Fassaden und Innenräume in Schwingung versetzt werden. Mag das Rollwerk auch in seinen Wurzeln auf den Norden zurückgehen, so hat es doch in Italien die Gestalt erhalten, in der es zukunftsweisend für den Barock wurde. Hier wurden jene runden Windungen und Schwingungen, Verschlingungen, Verflechtungen, Verknotungen erfunden; hier wurde die Verschmelzung mit Figürlichem und mit der Groteske hergestellt, worin das dekorative Gefühl der Zeit sich so gern erging und teilweise wahre Orgien feierte. Abkömmlinge des Rollwerks sind das Knorpel- und Ohrmuschelwerk mit all seinen wulstigen, lappigen, schleimigen Formen; es entstehen Konglomerate, in denen Bildungen verschiedener Art verwachsen, so daß das einzelne von dem wogenden Getriebe des Ganzen verschluckt wird.

An welcher Stelle Italiens der Barockstil entstand, darf als eine müßige Frage angesehen werden; der eine glaubte Florenz, ein anderer Rom als seinen Ursprungsort bezeichnen zu können; aber das läßt sich ebensowenig genau festlegen wie ein bestimmter Entstehungstermin. Rom von der einen, Oberitalien von der anderen Seite hat dazu beigetragen, daß jenes Phänomen, das man als Hochbarock zu bezeichnen pflegt, zustande kam. Wenn in Rom schließlich alle künstlerischen Richtungen zusammenflossen, so hat das darin seinen Grund, daß es nicht nur der Sitz der Kirche war, sondern sich auch die führende kulturelle und geistige Stellung errang. Ob man die Übergangsperiode im 16. Jahrhundert in ihrer Gesamtheit als Spätrenaissance oder als Frühbarock bezeichnet, hat wenig auf sich, wenn man sich bewußt ist, was man für die Anschauung darunter zu verstehen hat; es gibt Erzeugnisse, bei



denen das Renaissancemäßige, andere, bei denen das Barocke überwiegt; für die letzteren ist der Begriff Frühbarock vorzuziehen und soll hier auch in diesem Sinne gebraucht werden.

Bei den darstellenden Künsten, Plastik und Malerei, pflegt man eine zwischen Hochrenaissance und Hochbarock liegende Richtung als Manierismus zu bezeichnen. Den Bewegungsdrang der Zeit nimmt der Manierismus auf, aber er erstarrt gleichsam in seinen Gebilden und wird, gefesselt durch die vorgefaßten formalkonstruktiven Absichten, nicht zu überzeugender Anschauung gebracht. Das Intellektualistische, das in der humanistischen Renaissance liegt, wird auf die Spitze getrieben; das seelisch Gefühlte tritt dahinter zurück. Der Barock sprengt dieses System, er gibt dem Bewegungsstrom freie Bahn, läßt ihn immer mächtiger dahinrauschen, öffnet sich neue Quellen aus der Natur und zieht dem Objektiv-Intellektualistischen das Subjektiv-Ausdrucksvolle vor. Manieristische Gewohnheiten und barocke Ansätze und Triebkräfte gehen anfangs nebeneinander her und sind teilweise eng verbunden.

Werfen wir einen Blick auf die Architektur, so macht sich bei ihr in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenfalls ein intellektualistischer Zug bemerkbar. Es ist die Zeit der großen theoretischen Werke — man strebt, das was man errungen, sich durch Kodifikation zu sichern, das Bauen an goldene Regeln zu binden. Vieles was aus dieser Tendenz heraus entstand, wirkt starr und kalt. Aber zugleich formt sich ein vorwärtsdrängender Geist neue Aufgaben, deren Ziele allmählich immer deutlicher hervortreten. Verschiedene Gegenden tragen, je nach ihrem künstlerischen Gefühl, das ihrige zu der Entwicklung bei. Rom pflegt das Schwere, Massige, Gedrungene, Ernste, auf grandiose Wirkung Bedachte. In dem Oberitalien des venezianischen Einflußgebietes ist der Baukörper der Fassade lockerer, aufgelöster, bewegter, was wohl in einem inneren Zusammenhange steht mit Venedigs Veranlagung und Sinn für das Malerische. Auch eine Palastfassade von Palladio, deren Richtlinie gewiß klassische Strenge ist, hat gegenüber der geschlossenen Massigkeit und düsteren Zurückhaltung eines gleichzeitigen römischen Palastes etwas mehr Gelöstes, Heiter-Festliches, Schmuckfrohes (Abb. 137, 138).

Durch die infolge der Gegenreformation ungeheuer gesteigerte Bautätigkeit von seiten der Kirche, neuer und alter Orden, wurden der Architektur umfangreiche und ins Große gehende Aufgaben gestellt. Die überkommenen Grundformen des Kirchenbaus, Basilika und Zentralbau, wurden festgehalten, aber in mannigfacher Art abgewandelt und kultischen Bedürfnissen des gegenreformatorischen Katholizismus angepaßt. Als einen neuen und vielfach vorbildlichen Raumtypus schuf Vignola schon nach der Mitte des 16. Jahrhunderts den römischen Gesù, die erste große Jesuitenkirche, die auf die Bedürfnisse und Bestrebungen des Ordens zugeschnitten war: einer möglichst großen Menge Platz zu bieten zur Teilnahme an den Funktionen der Messe und der Predigt, Hochaltar und Kanzel für den Anblick dieser Menge frei zu halten — eine Zusammenfassung der Gemeinde zum Zweck einer Konzentrierung auf die

wesentlichen Kultstätten (Abb. 118). Ein breites beherrschendes Mittelschiff, eingefasst von Kapellen, die von elliptischen Kuppeln bedeckt und durch einen Umgang miteinander verbunden sind; ein gleichfalls breites Querschiff mit einer Vierungskuppel, die den die Kirche vom Eingang her Durchschreitenden immer stärker in ihren Bann zieht und dadurch ein Moment der Spannung und Überraschung bewirkt, auf das der Barock einen besonderen Wert legt; Emporen, die als Balkons in das Mittelschiff einspringen und dessen Raum gleichsam durchstoßen. Die Emporen, die für die Jesuitenkirchen die Regel bilden, sich auch um die Eingangsseite herumziehen, hier und dort sich als Balkons nach dem Querschiff öffnen, werden als künstlerisches Element innerhalb des Gesamtorganismus in vielfacher Art verwandt. Subordination und Verschmelzung von Raumteilen sind bei der Konzeption des Gesù — wie für den neuen Stil überhaupt — leitende Gesichtspunkte; die Verbindung von Langhaus mit Zentralgedanken durch den großen Kuppelraum der Vierung wird eines der fruchtbarsten Motive und Ausgangspunkt für zahlreiche, mannigfach gewandelte Erfindungen des Barock. Mit der Zweckbestimmung der Jesuitenkirche, als Volks-, Predigt-, Propagandakirche zu dienen, treffen schöpferische Baugedanken zusammen und bringen den Typus hervor. Es hat aber nicht von vornherein ein einheitliches Schema für die Jesuitenkirchen gegeben, sondern der Orden hat überall in verschiedenen Formen zu bauen begonnen. Von einem Jesuitenstil zu sprechen, wie das früher zu geschehen pflegte, ist man nicht berechtigt. Im Barock wird durch die Breite des Hauptschiffes auch sonst öfter ein saalartiger Charakter hervorgerufen, der durch Art und Reichtum der Dekoration etwas Festlich-Prunkhaftes erhält.

Auch auf die basilikale Form werden barocke Ausdruckswerte übertragen. Sie macht ebenfalls vom Querschiff mit beherrschender Vierungskuppel häufig Gebrauch, steigert die Breite des Mittelschiffes gegenüber den Seitenschiffen und kommt so dem Gesùtypus nahe. Eine ungeheure, noch nicht dagewesene Ausdehnung erhielt das Langhaus von St. Peter (Tafel II), das Maderna dem Kuppelbau Bramante-Michelangelos anfügte: das riesige Mittelschiff von einer Tonne überwölbt, jedes Joch der Seitenschiffe als Raum für sich behandelt und mit einer in der Längsrichtung gelegten elliptischen Kuppel bedeckt. Die Zentralisierung von Seitenschiffjochen wird ein allenthalben angewandtes Motiv, das den Barockkünstlern Gelegenheit zu vielfachen Kombinationen und Variationen bot. Der vor keiner Dimension zurückscheuende Geist des Barock hat in St. Peter durch das ausgedehnte Langhaus die ursprüngliche Harmonie des Planes geopfert und den Kuppelraum, indem er ihn zu einem Anhänger machte, in seiner Wirkung beeinträchtigt. In dem Langhause mit dem saalartigen Mittelschiff fühlt sich der Mensch klein, aber nicht gehoben. Das Gotteshaus, das dem kirchlichen Absolutismus als das erste und vornehmste gilt, sollte vor allen Dingen repräsentativ sein, und dieses Offiziell-Repräsentative bestimmt den Charakter des Eindrucks, der keine überweltliche Stimmung aufkommen läßt. Indessen, wie in dem



gegenreformatorischen Katholizismus neben dem Offiziell-Hierarchischen das Persönlich-Mystische einhergeht, so sieht man auch beide Seiten in seiner Kunst Gestalt gewinnen. Dem Offiziellen leistet das auf eine Objektivierung der Form gerichtete Klassische Vorschub — daß auch das Subjektivistisch-Malerische in St. Peter zu seinem Rechte kam, dafür sorgte Bernini durch sein riesiges Tabernakel und durch die Kathedra des heiligen Petrus im Chorraum; seine dekorativen Zutaten im Langhaus, die das Ganze hätten zusammenbinden sollen, sind wenig glücklich ausgefallen und dem Gesamteindruck nicht zugute gekommen.

Einem barocken Subjektivismus begegnet man bei den Baulösungen schöpferischer Architekten, die es bewußt auf neuartige, von allem Vorhergehenden und Herkömmlichen abweichende Wirkungen in statischer und optischer Beziehung anlegen. In Santa Maria in Campitelli (Rom) hat Carlo Rainaldi einen Raum von der Form eines griechischen Kreuzes mit schmalen Seitenschiffen, der das Langhaus vertritt, einen Kuppelraum auf quadratischem Grundriß und einen Chor mit halbkreisförmigem Abschluß kombiniert und mit der Verschmelzung der Raumteile, mit der perspektivischen Anlage und mit der Lichtführung und Auswägung von Hell und Dunkel einen einzigartigen und fesselnden Eindruck zustande gebracht (Abb. 120). Durch beiderseits frei vor die Eckpilaster gestellte Säulen, die auf den Chor hin in dreifacher Reihung nach der Mitte zu sich immer mehr nähern, ist ein kulissenartiger Prospekt geschaffen — auch hier, wie so häufig, der Zusammenhang mit der hochentwickelten und zu den äußersten Raffinements gesteigerten Bühnenperspektivik deutlich ersichtlich. Für den Durchschreitenden ergeben sich immer wechselnde Raumbilder, die dem psychischen Bedürfnis nach Spannendem und Überraschendem Rechnung tragen. Die vielfachen Gebälkverkröpfungen über den klassischen Säulen führen der Höhe ein bewegtes und malerisches Element zu.

Den alten Zentralbaugedanken hat der Barock mit seinen Ideen durchsetzt und, subjektivistisch weitergebildet, in verschiedenen Fassungen mit besonderer Vorliebe abgewandelt. War es das Ideal der Renaissance, alles um eine Mittelachse wie um einen ruhenden Pol radial gleichmäßig zu gruppieren, so zieht er es vor, eine Richtung überwiegen zu lassen und auf mannigfache Weise mit der Zentralisierung einen Bewegungseindruck zu verkoppeln. Dem diente auch die Einführung der elliptischen Kuppelform, die Vignola schon in kleinerem Umfang anwandte und Spätere dann auf einen größeren Maßstab übertrugen. Vorbildliches hat hier, wie in jeder Beziehung, Borromini geboten, der eigentliche Vollstrecker des spezifisch barocken Stilwillens. In seinem genialen Frühwerk, S. Carlo alle quattro fontane, hat er einen kleinen ovalen Kuppelraum durch verschieden gestaltete Nischen erweitert und damit das ganze Raumgebilde in Schwingung gebracht (Abb. 122). Von ihm wurde das System der Schwingungen, Biegungen und Krümmungen auf alles übertragen, jede Masse erweicht und beweglich gehalten, dem Willen und dem leisesten Druck des schaffenden Künstlers unterworfen und so das Bauwerk zum Vehikel eines

persönlichen Gefühlsausdrucks gemacht. Sein erfinderischer Geist strebte nach immer verwickelteren und verblüffenderen Anlagen. Bei der römischen Universitätskirche S. Ivo (Abb. 123), einem kleinen Zentralbau, dessen Rundkuppel über einem regelmäßigen Sechseck schwebt, während die Umfassung durch eine Folge verschieden großer Nischen aufgelockert wird, läßt er so viele Raumteile, von Wänden mit konkaven und konvexen Ausbuchtungen umzogen, ineinandergreifen, daß schon bei dem beschränkten Umfang die Auffassung für das Auge erschwert wird. In großem Maßstabe hat er seine Vorstellung von dem Zentralbau bei Sta. Agnese auf Piazza Navona (Abb. 121) verwirklicht und damit gleichsam ein Paradigma für die spezifisch barocke Fassung des Gedankens geschaffen. Um den quadratischen Kuppelraum, dessen Ecken durch Nischen ausgehöhlt sind, legen sich Flügel zu der Form eines Kreuzes, die in der Querachse noch durch Absiden erweitert sind, so daß die Breitenrichtung vorherrscht und von dem Zentrum zu den Umfassungen sehr verschiedene, ab- und zunehmende Entfernungen abwechseln. Wesentliche Prinzipien des Barock treten hier deutlich zutage: keine gleichmäßig symmetrische Gruppierung um eine Mittelachse, sondern Betonung einer Hauptrichtung; Verschmelzung und Durchdringung des Kuppelraums und der Nebenräume; Ausschaltung alles Geraden und Eckigen und Ersetzung durch Kurven — was so weit geht, daß auch die Marmorreliefs an den Altären der Nischen konkav ausgebogen sind.

Das in solchen Werken niedergelegte Ideenmaterial traf mitten in das Herz der Zeit, wurde von ihr begierig aufgegriffen und namentlich auch in Deutschland bis zu letzten Möglichkeiten weiterentwickelt. In Italien wurden die Errungenschaften Borrominis nach der Seite des Exzentrischen und Bizarren noch gesteigert durch die genialisch ausschweifende Phantasie des Theatinermonches Guarini (Abb. 124), der seine an sich schon verwickelten Formvorstellungen durch Berührung mit dem Spanischen und Maurischen bereicherte und erhitzte, so daß seinen Schöpfungen eine exotisch anmutende Pracht und Glut innewohnt. Durch den Überschwang aller ineinandergreifenden Ausdrucksmittel wird auf einen rauschhaften Gesamteindruck hingearbeitet, der Sinne und Seele des Beschauers in Besitz nehmen und überwältigen soll und der durch die Kirchenräume etwas von der Ekstase des gegenreformatorischen Katholizismus hindurchsausen läßt. Borromini hat als Erbe seinen Nachfolgern auch eine Individualisierung und Erleichterung des gesamten Formenapparates hinterlassen. Seine Richtung steht in scharfem Widerspruch mit allem Klassischen, was die Zeit selbst schon dadurch vermerkte, daß sie das Wort „gotisch“ darauf anwandte. Ohne sich an irgendwelche Regeln und Herkömmlichkeiten zu binden, hat er für Türen, Fenster (Tafel IV), Türme, Nischen und allerhand dekorative Bildungen eine Fülle neuer und willkürlicher Formen erfunden, die kein anderes Gesetz als das seines persönlichen Geschmacks in sich tragen. Das schwere barocke Pathos hat er ins Anmutig-Leichte und Zierliche hinübergespielt: ein Meister in dem, was die damalige Welt unter „capriccioso“ verstand.



Auf Innenbau wie auf Fassade wirkte sein Schaffen revolutionierend. Über das barocke Prinzip der Innendekoration ist im allgemeinen das Wesentliche bereits im ersten Abschnitt angedeutet worden: wie sich dem klassischen Strukturzusammenhang eine immer weitergehende Auflösung, Zersetzung, zerfließende Unbestimmtheit, malerisch-prächtige Aufmachung entgegenstellt, unter Zusammenwirken aller Kunstgattungen und unter Heranziehung der verschiedensten, zum Teil kostbaren Materialien. Neben Guarini hat sich der vielseitige Erfinder und Entwerfer Andrea Pozzo, der in der Perspektivik und Prospektkunst aufs höchste bewanderte und geschätzte Trientiner Jesuit, am entschiedensten und verwegensten in dieser Richtung bewegt, ohne jedoch die Klippe des Kunststückmäßigen und Virtuosen, die dem späten Barock immer nahelag, vermieden zu haben. Er zieht die letzte Konsequenz aus dem barocken Kurvendrang, wenn er nicht einmal mehr die Geradlinigkeit der Säule respektiert und bei einem Altarentwurf in seinem Lehrbuch der Perspektive „gebogene das ist gleichsam sitzende Säulen“ einführt und solche als etwas das Auge nicht Beleidigendes empfiehlt — was natürlich als das größte Sakrileg gegen jede klassische Überlieferung empfunden werden mußte.

Sehen wir nun an einigen Beispielen zu, wie sich der barocke Formwille in der Fassadenbildung ausspricht. Der schwer in die Breite sich lagernden massigen Kirchenfassade mit kargen und ernsten Schmuckformen, wie sie dem römischen Frühbarock eigen (Abb. 126), stellte Maderna, Borrominis Lehrer und wie er Oberitaliener, einen mehr leichten, gefälligen, schmuckfrohen Typus gegenüber, dessen Wesen er wohl aus seiner Heimat mitbrachte. Eigenschaften, die hier auftreten, werden für den Hochbarock weiter richtunggebend. Die zweigeschossige Fassade von Sta. Susanna (Abb. 127) zeigt im Untergeschoß eine Steigerung nach der Mitte zu, indem von den Ecken her ein Pilaster, Halb- und Dreiviertelsäulen aufeinander folgen, die, ebenso wie das sich darüber hinziehende Gebälk, in drei verschiedenen Ebenen liegen, so daß der das Mittelportal einfassende ädikulaartige Teil mit Dreiecksgiebel am weitesten vorspringt; ein ähnliches Verhältnis, nur mit schwächerer Bewegung, in der Pilasterordnung des oberen Stockwerkes. Bewegungssteigerung, Akzentuierung der Mitte und Subordinierung der Seitenteile, Verschmelzung des Ganzen durch dekorative Gebilde, das sind wesentliche, die Entwicklung bestimmende Motive. Bei Sta. Maria in Campitelli (Abb. 128) wird der Bewegungseindruck durch weiter vorspringende Teile und stärkere Verkröpfungen bedeutend erhöht; die Seitenteile der Mitte energischer untergeordnet, die beiden Geschosse durch den in das obere weit eingreifenden Giebel entschiedener verschmolzen; Freisäulen stehen in einer der vorhergehenden Zeit noch unbekannten Verwendung vor der Wand und lassen das Ganze stark plastisch aufgelockert erscheinen, während durch den Schattenfall und die tiefen Aushöhlungen eine malerische Helldunkelwirkung erreicht wird. Das Charakteristische des Eindrucks einer in die Häuserflucht eingebauten barocken Fassade ist nicht nur auf die Vorderansicht berechnet, sondern die Schrägansichten ergeben für den Passierenden nachhaltige und abwechslungsreiche



Bilder, wobei das, was an malerischem Effekt beabsichtigt ist, erst voll in die Erscheinung tritt, ähnlich wie beim Abschreiten des Innenraumes. Das dem Barock so genehme Steigerungsmittel einer Vervielfachung von Gliedern kommt an Rainaldis Fassade auch darin zur Anwendung, daß als Bekrönung des Mittelteils ein Dreiecksgiebel über einem Segmentgiebel angebracht ist. Die Kirche SS. Vincenzo e Anastasio (Abb. 129) trägt an derselben Stelle sogar drei Giebel übereinander; und sie hat wegen ihres großen Säulenaufgebotes schon bei den Zeitgenossen Anlaß zu Spott gegeben. Waren bei Sta. Susanna die Figuren, durch Nischenumrahmungen isoliert, noch mit einem gewissen strengen Gefühl auf den Flächen verteilt, so ist hier Figürliches, Vegetabilisches, Heraldisches, Ornamentales freiaufgesetzt und verklammert, durchdringt und überflutet die tektonischen Formen und verleiht dem Ganzen ein bewegt malerisches Gepräge. An S. Peter (Abb. 108) hat Maderna mit Rücksicht auf die gewaltigen Verhältnisse eine Kolossalordnung eingeführt, wie sie Palladio in Oberitalien ausgebildet hatte, aber das Motiv ist erst seit dem späteren Seicento, als das Klassische mehr überhand nahm, umfänglicher verwendet worden. Indessen hat auch Bernini, der in seinen baukünstlerischen Bestrebungen mehr ein konservativ-klassisches Ideal, im Gegensatze zu seinem Rivalen Borromini, vertrat, seiner kleinen Kirche S. Andrea al Quirinale (Abb. 130) eine Ordnung von Großpilastern vorgesetzt.

Eine der Barocktendenz entspringende weittragende Tat Borrominis war es, daß er, ebenso wie einen Innenraum und seine Ummantelung, auch die Fassade zum Schwingen brachte. Die erste ausgebogene Fassade, die er Rom schenkte, die des Oratoriums des heil. Filippo Neri (Abb. 132), hat er besonders wirkungsvoll in Kontrast gesetzt mit der strengeren Haltung der danebenliegenden Chiesa nuova, und in höchst geistvoller Weise durch vor- und zurückspringende, bald eckige, bald gerundete Teile das Bewegungsmotiv durchgeführt. Als Meister zeigt er sich in der Beherrschung der Verhältnisse; jedes Gesims, jedes Band, jede Linie sind für ihre Stelle aufs feinste errechnet; und das allein spricht für seine Eigenschaft als großer Architekt, die ihm ein einseitiger Purismus hat absprechen wollen, — um so bewunderungswürdiger bei den zahlreichen Neuerfindungen, mit denen er die Formensprache in kühnster Weise bereichert, niemals um einen Ausweg verlegen, und gälte es, mit einem Salto mortale der Schwierigkeiten Herr zu werden. Wie er die Kirche S. Ivo (Abb. 133) als Abschluß des strengen Universitätshofes von Giacomo della Porta eingestellt, wie er das obere Stockwerk, aus Tambour und Kuppel bestehend, mit seinen konvexen Ausbuchtungen in eine Gegenbewegung zu dem konkaven unteren gebracht, die Rippen der Kuppel wieder im Gegensinn zu der stufenförmigen Kuppelwölbung gebogen hat und die Laterne in einem lustigen Himmel flackernden schraubenförmigen Abschluß sich ausrollen läßt, das zeigt, mit Umgehung alles vorher Dagewesenen, so viel Geist, Laune, sprühende und zuckende Lebendigkeit und bei aller Bizarrie echt künstlerisches Vermögen, daß es sich gegen alle Anwürfe von klassischer Seite behaupten konnte und

jedes unvoreingenommene Auge in Entzücken zu versetzen vermag. In Sta. Agnese stellte er für seinen Stil das Muster einer Kuppelkirche mit zwei-türmiger Fassade auf, die nun auch ihre Bewegung in horizontaler wie vertikaler Richtung erhielt (Abb. 135). Während die Mitte im Halboval zurückweicht, sind die Türme weit vorgezogen. Schon die Renaissance hatte sich mit dem Problem zweier die Kuppel begleitenden Türme anlässlich der Pläne für S. Peter beschäftigt, Maderna hatte bei seiner Fassade damit gerechnet, aber da Bernini, dem die Anlage der Türme nach eigenem Entwurf übertragen wurde, bei der technischen Durchführung scheiterte, so kam das Projekt nicht zustande. Bei Sta. Agnese trat ein Künstler mit ausgesprochen barockem Gefühl an die Aufgabe heran; er gab der beherrschenden großen Kuppel mit ihrer zusammenhängenden Masse als Begleiter zwei leichtfüßige, durch offene Geschosse aufgelöste Türme und ließ den vertikalen und horizontalen Bewegungszug nach oben immer mehr zunehmen. Sucht Borromini hier das Monumentale mit dem Leichten und Eleganten zu vereinigen und beides durch gegenseitigen Kontrast zu steigern, so zeigt sein Spätwerk, die Fassade von S. Carlo alle quattro fontane, besonders die anmutige und zierliche Seite seiner Begabung (Abb. 134). Er geht in der Zersetzung des Strukturzusammenhanges so weit, daß er die abschließende Balustrade in der giebelartig aufsteigenden Mitte durch ein buntes Medaillon unterbricht, das bis zu der Kapitellzone des oberen Stockwerkes herabreicht und von zwei Engeln getragen wird, eine in der Fläche gehaltene Dekorationsweise von malerisch spielender Bewegtheit im Gegensatze zu jenen Säulenfassaden mit stark vorspringenden plastischen Teilen, die ein kräftiges Helldunkel auf sich sammeln. Keime zum Rokoko sind darin, wie überhaupt bei dem späteren Borromini, unverkennbar, die aber nicht in Italien, sondern in Frankreich und Deutschland zu voller Reife gebracht wurden.

Für den Profanbau blieben auch dem Barock als herkömmliche Hauptaufgaben Palazzo und Villa. Die Dimension des Palazzo wird bei weitgehenden Repräsentationsansprüchen außerordentlich gesteigert, so daß es dann gilt, eine ungeheure Breitenausdehnung künstlerisch zu bewältigen, was entweder durch ein Risalitsystem und mit Akzentuierung bestimmter Teile oder durch eine einheitlich fortlaufende Behandlung der Fläche geschah. Der Hof ist nicht nur wie früher ein gleichmäßiges geschlossenes Viereck mit Säulenhallen, sondern öfter an einer Seite geöffnet und mit anschließenden Höfen und Teilen in Beziehung gesetzt, um die so sehr geschätzten perspektivischen Durchblicke, Verschiebungen, Prospekte zu schaffen (Abb. 148). In Zusammenhang damit tritt die Treppenanlage und ihre Monumentalisierung als bedeutsames Moment in den Problemkreis des Barock. Die Treppe ist entweder in das Innere eingebaut und von einem Vestibül aus zugänglich, oder seltener erhebt sie sich frei aus dem Hof und steigt, in mehrere Arme sich teilend, mit Windungen empor, so daß sich dann aus der Verbindung von Hofarkaden und Treppe wechselnde und reizvolle Ansichten ergeben, wie es besonders in Oberitalien beliebt war (Abb. 150). In der Fassadenbildung hat, wie bereits erwähnt,



Oberitalien schon im sechzehnten Jahrhundert gegenüber dem bis zur Nüchternheit gehenden gravitatischen und teilweise mürrischen Ernste des römischen Frühbarock (Abb. 138) einen mehr gelösten, offenen, besonders festlichen Typus und eine Auszierung mit dekorativem Detail bevorzugt. Bei Palladios Palazzo Chiericati (Abb. 137) ist die Front nahezu in ganzer Ausdehnung geöffnet durch die vor das Untergeschoß gelegte Säulenhalle und durch Säulenloggien im ersten Stock der zurückspringenden Seitenflügel, während das erste Geschoß des Mittelrisalites die einzige zusammenhängende Baumasse bildet, wobei auch diese durch die auf den Fenstergiebeln aufsitzenden Figuren eine Lockerung und dekorative Bereicherung erfährt, das Ganze mit der das Gesims dieses Geschosses vor dem Dache krönenden Figurenreihe sich auch nach der Höhe hin zersetzend. Bei den späteren, an den Palladiostil anknüpfenden venezianischen Palästen Longhenas wird die Massenauflösung mittels Bogenstellungen und weiten Öffnungen über die ganze Front hin durchgeführt und bei einem geringeren Gefühl für Proportionen und einem weniger entwickelten architektonischen Sinn auf eine möglichst prunkvolle malerische Schauseite hingearbeitet, wozu die Spiegelungen im Wasser und ihre Reflexwirkungen noch das ihrige beitragen (Abb. 147).

In das römische Stadtbild wurde der Palast mit aufgelösten Mauerflächen eingeführt durch den Palazzo Barberini, den der Oberitaliener Maderna entworfen, Bernini unter Beihilfe von Borromini weitergeführt und verändert hat (Abb. 139): zwei weit vorspringende Seitenflügel, das Zentrum des Mittelteiles als Risalit gebildet, mit strenger Scheidung der verschieden behandelten Geschosse und möglicher Ausschaltung von Mauermassen, das Erdgeschoß eine offene Arkade, die Bögen der Fensterumrahmungen des obersten Geschosses perspektivisch konstruiert. Aber diese Art der Durchbildung blieb in Rom eine Ausnahme. Bernini selbst, der in seinen baukünstlerischen Bestrebungen einem einfach klassischen Ideal zustrebte, hat später andere Anlagen bevorzugt. Sein an frühbarocke Formensprache anknüpfender Palazzo di Montecitorio (Abb. 140), mit Rücksicht auf das gegebene Terrain leicht nach innen gekrümmt, bringt mit seinem strengen und dabei groß gehaltenen Wesen den Ernst und die Würde eines amtlichen Gebäudes zum Ausdruck. Beim Palazzo Odescalchi (Abb. 141) sind über einem als Sockel behandelten Erdgeschoß die beiden Hauptgeschosse durch Großpilaster zusammengefaßt. Sein Louvreprojekt, das er für Ludwig XIV. ausarbeitete und das, wie er selbst meinte, den Gipfel seines Palaststiles bilden sollte, verwendet an Mittel- und Seitenrisaliten Großordnungen von Säulen und Pilastern und war bestimmt, durch wuchtige Monumentalität im römischen Sinne das Ansehen des französischen Königs in seiner Hauptstadt zu repräsentieren, während die Franzosen selbst für diese Art von machtvолlem Ausdruck nicht empfänglich waren und das Projekt mit ehrenvoller Verbeugung verwarfen. Was an monumentalem Vermögen in ihm ruhte, hat er der Welt auf römischem Boden vor allem in dem grandiosen Komplex der Peterskolonnaden gezeigt, der sowohl als Bau an sich wie in

seiner Funktion für die Platzschöpfung eine der größten Leistungen bedeutet (Abb. 108).

Sein Gegenpart Borromini hat seinen Fassaden einen sozusagen mehr impressionistischen Charakter aufgeprägt, mit einem Verfahren, ähnlich dem eines Malers, der eine Anzahl akzentuierender Valeurs nebeneinandersetzt, aus deren Zusammenwirken und Zusammensehen sich das gewünschte Einheitsbild ergibt. Als wollte er ihre Gegensätzlichkeit recht hervorkehren, hat er an Berninis erst trockene Fassade des Collegio di Propaganda Fide seine Seitenfront (Abb. 142) angeschlossen, die seine subjektivistische Art in voller Entfaltung zeigt und durch eine tänzelnde Bewegung den Blick in erregender Spannung hält, indem Pilaster und Fenster von höchst phantastischen vor- und zurückspringenden Bildungen die ganze Wandfläche zersetzen und aufräumen. Die Fenster des Hauptgeschosses graben sich in den Seitenachsen als Nischen mit segmentförmigen, auf gekuppelten Säulen ruhenden Bögen in den Mauerwerk ein, während in der dekorativ besonders betonten Mittelachse ein Halbkreisbogen über dem Fenster nach vorn vorspringt. Das Prinzip alternierender Bewegungen ist von dem Künstler aufs feinste und mit höchster Delikatesse durchgeführt.

Wie dieses Prinzip und die individualistischen Formbildungen Schule gemacht, kann man an den verschiedensten Stellen verfolgen. Guarinis Palazzo Carignano in Turin (Abb. 143), ein Ensemble von graden, konkaven und konvexen Teilen mit vorgewölbter Nische über dem Mittelportal, ist eins der hervorragendsten Beispiele. Dem Verführerischen, das in einer solchen subjektivistischen Auffassung lag, konnten sich nur starke und wirklich erfindungsreiche Künstler ohne Schaden überlassen; andernfalls kam es zu jenen uferlosen Extravaganzen, unter denen schließlich ein jedes Haltes beraubter Stil zerbrechen mußte.

Für die Raumverteilung im Inneren des Palazzo hat der italienische Barock keine besonderen Neuerungen aufgebracht. Ein Fortschritt, der sich aus einer neuen Wohnkultur und einer ihr angepaßten Grundrißbildung ergab, ging in Frankreich vor sich. Der südliche Baukünstler war im wesentlichen auf das Repräsentative bedacht, auf die Ausgestaltung des Festsaaes und anderer Prunkräume, wofür man sich zunächst auch in den anderen Ländern an das italienische Vorbild hielt. Den Wohnraum durch die Art der Wandbehandlung zu architektonisieren und zu monumentalisieren — ähnlich wie es bei der Fassade geschah — war etwas, woran der Formsinn hier gewöhnt war. Im übrigen folgte die Ausstattungsweise des Innenraumes — ebenso wie bei den anderen Aufgaben — den stilistischen Wandlungen des Barock in bezug auf malerische Auflösung und dekorative Bereicherung (Abb. 152, 154).

Die Villa unterscheidet sich ihrem baulichen Charakter nach nicht wesentlich von dem Palazzo. Da man Schutz gegen Sonne und Hitze suchte, so wird durch Mauerstärke, Steinmaterial, Achsenverteilung gewöhnlich schon ein schweres Aussehen bedingt, wobei sich aber aus der ländlichen und offenen



Lage gewisse Freiheiten und Gelöstheiten der Bauweise ergeben. In Rom ist besonders beliebt eine Form mit zwei vorspringenden Flügeln, die zuweilen durch eine offene Halle mit darüberliegender Terrasse verbunden sind. Wandflächen werden gern mit Reliefs und Statuenschmuck überdeckt, ohne daß man sich wie bei dem Stadtpalast an ein strenges System gehalten fühlt (Abb. 157). Daneben schmucklose Fassaden, die nur durch Umriß und Gliederung zu wirken trachten, wie Giacomo della Porta's Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 156) oder Bernini's Villa Rospigliosi in Lamporecchio. Borromini's Prinzip tritt uns auch bei seiner Villa Falconieri (Abb. 158) entgegen: der Baukörper der Fassade aufgewühlt; unter Anlehnung an den römischen Grundtypus über der offenen Eingangshalle mit darüber liegender Terrasse eine große giebelbekrönte Nische in der Mitte des zurücktretenden Obergeschosses. Wie Unvergleichliches der Barock in der Wahl der Lage, in der Zusammenstimmung von Haus und Umgebung, in der Anlage und Tektonisierung des Gartens mit seinen Terrassen, Kaskaden, Bassins, Fontänen, Statuen in einer Fülle abwechslungsreicher Erfindungen geschaffen hat, davon kann man sich heute zumeist nur aus alten Abbildungen eine hinreichend deutliche Vorstellung machen. Die aufs höchste entwickelte Gartenkunst, die, in dem bergigen Lande auf ein unebenes Terrain bezogen, mit mannigfachen Variationen sich den Höhendifferenzen anzupassen wußte und dafür einen Stil von seltener Größe hervorbrachte, blieb vorbildlich, bis Le Nôtre im Anschluß daran seinen von der weiten ebenen Fläche ausgehenden Typus mit geometrischen Einteilungen aufstellte.

Mit der dem Barock eigenen Stiltendenz hängt zusammen, wie er das Wasser in Stadt und Land seinen Bestrebungen dienstbar machte und mit künstlerischen Formen durch Anlage von Fontänen und Brunnen in Beziehung setzte. Auf dem Gebiete der Fontäne hat er eine Menge neuer und höchst reizvoller Gebilde erfunden, bei denen der Verschmelzungs- und Vereinheitlichungstrieb nun wieder das bestimmende Moment bildet.

Die Fontäne der Renaissance, die vornehmlich durch die Florentiner ihre Ausbildung gefunden hat, ist ein freistehendes tektonisches Gebilde von strengem Aufbau, bei dem Ornamentales und Figürliches so miteinander verbunden, gegliedert und zu einem Ausgleich der Massen gebracht sind, daß die Teile sich in gewisser Weise gegeneinander absondern und eine Art von Eigenleben führen. Die tektonischen Glieder haben die Funktion, das Ganze als dekoratives Produkt zusammenzuhalten, standfest zu machen, Freifiguren und Reliefs Spielraum zu gewähren, ihnen als Stützpunkte zu dienen, und auch das Wasser, das in einzelnen Strahlen geführt wird und nur in den Becken ausgedehntere Flächen bildet, wird dem tektonischen Charakter angepaßt.

Die weitere Entwicklung, die Rom in die Hand nimmt, kann hier nur in ihren Hauptzügen skizziert werden. Maderna, der bei seiner Fontäne des Petersplatzes (Abb. 108) auf jeden figürlichen Schmuck verzichtet und zwei von einem einfachen Sockel getragene Becken übereinander geordnet hat, stellt eine weiche Verbindung zwischen den oberen und unteren Teilen her und benutzt dazu auch

das Wasser, indem er es von Becken zu Becken wie einen umfangenden Schleier gleiten läßt, der die dahinter liegenden tektonischen Teile zersetzt und auflöst und, wenn die Sonne darauf scheint, ihre Strahlen in leuchtenden Reflexen widerspiegelt. Werden Figuren angebracht, so erscheinen sie in anderer Weise in das Gesamtbild eingewachsen als bei den Renaissancebrunnen. Einen hervorragenden Anteil hat Bernini an der Ausgestaltung und Typenbildung der Barockfontäne. Er hat sich die Neuerungen, die bei der sog. Fontana rustica in den römischen Gärten während des Frühbarock eingeführt waren, zu eigen gemacht, sie selbständig weitergebildet und auch auf den Stadtplatz übertragen. Das Wesen der Fontana rustica besteht darin, daß man die Anlage in besonderer Art mit der Natur in Beziehung setzt, in Gärten teilweise in die ländliche Umgebung übergehen läßt, Figürliches und rustikale Motive (Tropfstein, rohen Fels, grottenartige Bildungen) zusammenfaßt, das künstlich Geformte dem gleichsam wild Gewachsenen angliedert und mit ihm vermengt. Als figürliche Motive bieten sich besonders Wesen dar, die in irgendeinem Verhältnis zu dem Wasser stehen, seien es nun realgefaßte oder phantastische Geschöpfe, Tiere oder Fabelwesen mit weichen, schmiegsamen, geschlängelten, gerundeten Formen, denen der Stil besonders gewogen ist. Schon Tacca hat seine Fontäne auf dem Platze der SS. Annunziata in Florenz (Abb. 162) aus Seeungeheuern, deren schlangenartig auslaufende Beine miteinander verflochten sind, und aus Becken in der Form aufgeblähter Fischleiber zusammengesetzt. Während er seinem Aufbau aber noch durch ein strenges architektonisches Postament Standfestigkeit verleiht, ist bei Berninis Tritonenbrunnen (Abb. 163) jeder tektonische Apparat ausgeschieden und das Ganze mit figürlichen Elementen bestritten: Delphine tragen auf ihren verringelten Schwänzen die beiden Muschelhälften, auf denen der blasende Triton sitzt; eine bei aller Unruhe wundervoll in sich geschlossene Gruppe, auf Vorderansicht berechnet, aber mit dem bewegten, durch das niederrieselnde Wasser noch mehr gelösten Kontur von allen Seiten ein reizvoll wechselndes Schauspiel malerischer Bilder bietend. Das Dynamische ist hier das den als einheitlichen Komplex gefaßten Aufbau beherrschende Moment. Alles ist in Aktivität versetzt, ein individuelles Lebensgefühl pulst durch das ganze Gebilde, dem ein neuer, den Renaissancebrunnen fremder romantisch angehauchter Stimmungsausdruck eigen ist. Der Vierströmebrunnen Berninis auf Piazza Navona (Abb. 135) zeigt Bestandteile der Fontana rustica ins Gigantische gesteigert: eine Kombination von Motiven verschiedener Kategorien: Fels, Obelisk, Flußgötter; der Felsen aus rohem Gestein bestehend, das sich in seiner natürlichen Farbe gegen den blanken Marmor der Figuren abhebt. Bei allem Naturalismus in der Durchführung verkörpert das Ganze einen phantastisch-poetischen Gedanken, der in einer sinnlich ergreifenden Realität Ausdruck gewinnen soll. Bernini hat selbst einmal geäußert, welchen Wert er bei Fontänenentwürfen auf den Gegenstand legte, der, wie er sagt, irgend etwas Reales vorstellen müsse, ob es nun aus der Wirklichkeit oder aus der Einbildung geschöpft sei (Tafel VI). Unter seiner Führung hat



sich der dem Barock eigene Zug zum Expressiven und zum Illusionistischen auch dieser Kunstgattung bemächtigt und ihre Entwicklung bestimmt. Das Letzte auf dieser Linie ist in der Fontana di Trevi verwirklicht, wo auf einen Stadtplatz ein ausgedehnter, über Felsen abstürzender Wasserfall versetzt ist, der sich an eine Palastwand anlehnt und in ein flaches Bassin ergießt, während durch mythologische und allegorische Figuren die poetische Idee bestritten wird (Abb. 160).

Bahnbrechend wie für die Fontänenbildung ist Bernini auf allen Gebieten der Skulptur gewesen; sein Stil hat seit Giovanni da Bologna wieder in Europa Epoche gemacht und den beherrschenden Einfluß des Manierismus abgelöst. Schon in Jugendwerken hat er mit den manieristischen Gepflogenheiten, an die sein Vater und Lehrer Pietro noch gebunden war, gebrochen. Für ihn dreht sich nicht alles um den künstlichen, auf gekünstelt-komplizierte Posen und eine besondere Art von glatter Eleganz zugerichteten Gliedermechanismus, er will in seine nach andersartigen Prinzipien angelegten Formgebilde auch ein Höchstmaß von Ausdrucksenergie bannen und zu einem intensiven Miterleben des Gegenstandes hinreißen. Dabei wird die Einfühlungsfähigkeit des Beschauers durch einen stärkeren Grad von Naturalismus angeregt. Vergleicht man seine Gruppe des Raubes der Proserpina mit Giovanni da Bolognas Raub der Sabinerinnen, wo es sich um ein ähnliches formales Problem handelt, so wirkt dieses Werk rein artistisch und virtuos, während Bernini seine Formgebung mit der Natur des Vorganges in Einklang zu bringen und das darin liegende Charakteristische des Gewaltigen, Gewaltsamen, Unheimlichen stimmungsmäßig herauszuholen trachtet (Abb. 164, 165). Sein weites Darstellungsgebiet umfaßt die verschiedensten Arten des Charakteristischen: das Kraftvolle und Wuchtige ebenso wie das Anmutige und Zarte. Für das letztere gibt es aus seiner Frühzeit in der Gruppe der Verfolgung Daphnes durch Apoll (Abb. 169) ein berühmtes Beispiel, das in ganz Europa Schule machte, während wir gerade diesem Werke mit seinem weichlichen Pathos und übertriebenen Raffinement kühler gegenüberstehen. Bernini hat mit allen Mitteln dahin gearbeitet, für den suggestiven Ausdruck des Sinnlichen der Plastik eine neue Art von Geschmeidigkeit zu verleihen. Von seinem Marmor scheint ein erotisches Fluidum auszuströmen, er hat den Stein unvergleichlich sensualisiert und sensibilisiert. In seiner Kunst fand die erotische Seite des Barock ihr vollkommenstes Formsymbol. Als Techniker hat er in der virtuoson Behandlung des Materials nicht seinesgleichen, was ihn denn auch verführt, damit zuweilen über das Ziel zu schießen, worin ihm seine Schüler und Nachahmer nur allzu willig gefolgt sind. Da die Typen, die er für die verschiedenen plastischen Gebiete, Altar, Denkmal, Porträt, geschaffen, mustergültig wurden, so hat man, wenn man mit ihnen vertraut ist, zugleich in die typischen Formen des Barock Einblick gewonnen.

Das Grabmonument für Papst Urban VIII. (Abb. 170) bedeutete einen Wendepunkt in der Grabmalplastik. Der Barock hat sich von allen streng rahmenden

Gliedern befreit. Das Denkmal, aus verschiedenen hintereinander geschichteten Teilen bestehend, ist in eine große Nische komponiert, aber so, daß die Nische nicht eine Umrahmung für das Ganze bildet, sondern die vordersten Stücke vor sie zu stehen kommen. Die Komposition entwickelt sich in die Tiefe und hat hier in der von der Nische umschlossenen Figur des sitzenden und segnenden Papstes ihren Brennpunkt, während die verschiedenen Ebenen durch Überschneidungen miteinander verknüpft sind. Die Nische, nicht Rahmung, sondern Luftraum, Volumen, fördert durch diese ihre Eigenschaft wie durch den Reflex ihrer Wandung die malerische Wirkung des durch verschiedene Materialien, Steinarten und Bronze, polychrom gestalteten Ensembles und unterstützt zugleich den Höhenzug der Anlage. Die Atmosphäre, die zwischen dem Kirchenraum und der Nische fluktuiert, wird für den bildmäßigen Eindruck in Rechnung gezogen. Was Michelangelo bei den Mediceergräbern durch Vorstellen der Sarkophage vor die Wand, aber noch mit strengeren Scheidungen und Bindungen, begonnen, das ist hier freier und aufgelöster auf eine malerische Formel gebracht. Wie sämtliche Stücke formal eng miteinander verschlungen, so ist auch zwischen den figürlichen Teilen eine geistige Beziehung hergestellt, indem zugleich alle in ein aktives Handeln versetzt sind. Urban VIII. segnet mit pathetischer, weithin klingender Gebärde, das Gerippe heftet die Inschrifttafel an das Postament, die Allegorien Justitia und Caritas treten selbst oder durch ihre begleitenden Putten mit dem Papst in Berührung. Malerisches, auf den freien Raum bezogenes Leben und dramatische Aktion — das werden richtunggebende Eigenschaften für die monumentale Skulptur des Barock, wobei aber in immer wachsendem Maße beides zu Übertreibungen und Ungereimtheiten führte. Bernini selbst ist noch einen Schritt weiter als bei dem Urban-Denkmal in bezug auf bildmäßig-malerische Gruppierung gegangen bei seinem Spätwerk, dem Grabmal Alexanders VII. in einer Nische über einer Tür der Peterskirche (Abb. 171). Hier bildet ein verschmelzendes Element die Tuchdraperie aus Jaspis, die gehoben wird von dem goldbronzenen Totengerippe, das daraus emporschwebt, während von den weiblichen allegorischen Gestalten zwei den vorderen Rand der Nische überschneiden, zwei in die Tiefe gerückt sind, die ihrer Stellung im Raum entsprechend kleiner und unbestimmter erscheinen. Wie Bernini die Tiefendimension für den Gruppenbau ausnutzt und daraus seine optischen Konsequenzen zieht, das unterscheidet sich prinzipiell von der klassischen Kunst der Antike und der Renaissance. Indem Freifiguren in einen dreidimensionalen, nicht als idealer, sondern als realer Faktor angesehenen Bildraum eingestellt werden, erscheint das Gruppenensemble auf einen bestimmten optischen Ferneindruck berechnet und so die Skulptur der Malerei angenähert, was durch eine polychrome Behandlung noch verstärkt wird.

Gleiche Vorgänge lassen sich bei der Entwicklung des Altars verfolgen, für den Bernini auch bedeutungsvolle Typen aufgestellt hat. Sein Frühwerk, der Hochaltar in S. Agostino (Abb. 172), steht noch innerhalb der aus der Renaissance



hervorgegangenen Tradition des frühbarocken schweren tektonischen Wandaltars. Das gewaltige Bronzetaabernakel in St. Peter (Abb. 174) gibt der schon von der Renaissance angewandten Form des Altarciboriums oder Tempietto eine spezifisch barocke Wendung. Als Gegensatz zu den ruhigen strengen Formen des Kuppelraumes strebt es mit bewegten, schwingenden und aufgelösten Gliedern in ungestümem Drange aufwärts; für die naturalistische Tendenz bezeichnend, wie der bronzene Lambrequin unterhalb der durchbrochenen Bedachung, wie von einem Windhauch berührt, mit in Bewegung versetzt ist. Bewegtheit wurde die Losung auch für alle Ausstattungsstücke in den Kirchenräumen. Wandaltar und Wandgrab erhielten ähnlich geschwungene Bildungen wie die Fassade. Borromini gab auch hier ein richtungsweisendes Beispiel in dem vierteiligen und reichen Denkmal des Kardinals Filomarino in SS. Apostoli in Neapel (1642), einer Verbindung von Altar und Grabmonument, das mit der dem Meister eigenen Originalität und Pikanterie das neue Motiv der gekrümmten Wandung und der dreifach gebogenen Balustrade durchführte (Abb. 192). Bei dem auf Berninis Entwurf zurückgehenden Hochaltar in Castel Gandolfo (1661) macht der Säulenaufbau die Kurve der Kirchenwand mit; ein Werk, das auch bezeichnend ist für die Neigung zur Überschneidung und Verschmelzung der verschiedenen dekorativen Teile (Abb. 173). Grenzen zwischen Gemaltem und Plastischem gibt es nicht mehr, in das auf Marmorgrund gemalte Altarbild greifen plastische Figuren über. Zugleich wird auch hier — wie bei dem Grabmal — nicht nur in kompositioneller, sondern auch in geistig-inhaltlicher Hinsicht auf eine Einheit hingearbeitet: Gottvater in dem oberen Reliefaufsatz wendet sich zu dem gekreuzigten Sohn auf dem Gemälde und ebenso ein aus diesem Relief sich auf das Gesims vorbeugendes Engelkind. Eine Kette von psychischen Beziehungen verbindet alle Teile.

Zu den eigenartigsten Schöpfungen des Barock gehört der an eine Wand sich anlehrende Nischenaltar, der entweder ein Relief oder eine Freigruppe enthält — eine Parallele zu der neuen Form des Nischengrabmals. Den ersteren Typus verwendete Bernini bei der von ihm entworfenen und von Schülern ausgeführten Cappella Raimondi (Rom, S. Pietro in Montorio — Abb. 176), wo das Marmorgemälde der Stigmatisation des hl. Franz in die Tiefe der Nische gerückt und durch ein besonderes Fenster belichtet ist, um mit naturalistischen Mitteln wieder einen besonderen optisch-malerischen Effekt zu erzeugen. Als Nische mit Freigruppe hat Bernini den Altar der heil. Theresa (Tafel VII) erfunden, um als Schauplatz für das mystische Wunder zu dienen. Indem die plastischen Figuren in einen wirklichen Raum eingestellt, auf einen bestimmten Hintergrund und Kulissen bezogen, durch Licht von einem unsichtbaren Fenster bestrahlt werden, kommt ein bühnenmäßiger Effekt zustande, der noch dadurch Nachdruck erhält, daß auf Reliefs an den Seitenwänden der Kapelle Mitglieder der Familie Cornaro (die Besteller der Arbeit) wie Zuschauer von einem Rang aus dem Schauspiel auf

der Szene beiwohnen. Die illusionistische Absicht, die Gruppe so erscheinen zu lassen, als ob sie leicht und weich im Ätherraum auf Wolken schwebe, ist in außerordentlicher Weise erreicht und mit einer meisterhaften, im Virtuosen schwelgenden Technik verwirklicht (Abb. 177). Das Figürliche läßt bei solch einer Anlage sich von seiner Umgebung nicht trennen, ist mit ihr und allem dekorativen Zubehör aufs engste verwachsen. Zugleich wird bei dieser auf kirchliche Zwecke eingestellten Kunst alles in den Dienst der religiösen Idee gestellt, um eine möglichst intensive Einfühlung in den Vorgang zu bewirken. Das ekstatische Element der Gegenreformation hat in Bernini den genialsten Interpreten auf italienischem Boden gefunden, mag die mystische Hingegebenheit wie bei der Theresa durch eine begleitende körperliche Ohnmacht oder wie bei der Nischenfigur des Longinus im Kuppelraume der Peterskirche (Abb. 178) als heroisches Bekenntertum verbildlicht sein. Mit dem in ihm liegenden sensualistischen Zug hat er die der Zeit eigentümliche religiöse Erotik verbildlicht und dafür den Ton angegeben, der von anderen aufgenommen wurde.

Unter seinen dekorativen Altarbauten steht auf der letzten Stufe seiner Entwicklung die Kathedra des heil. Petrus (Abb. 175); ein riesiges polychromes Gebilde, das, an die Wand der Chortribuna von St. Peter sich anlehnend und von ihr aus frei in den Raum sich vorbauend, aus architektonischen Teilen, Freiguren, Reliefs von verschiedenem Material sich zusammensetzt, unter Einbeziehung eines aus der Kirchenwand geschnittenen bunten Glasfensters, das die Glorie des heiligen Geistes vorstellt. Während Bernini als Architekt und in seiner Theorie sich zu einer strengeren Richtung bekannt und damit dem Borromini entgegengestellt hat, gestattet er sich als Dekorator hier die größten Freiheiten, löst jeden festen tektonischen Zusammenhang und legt das Ganze in seiner vierteiligen Verwickeltheit und fließenden Bewegtheit auf eine malerische Wirkung an, wobei der Triumph der Kirche in dem orgiastischen Rausch des Formkomplexes versinnbildlicht erscheint.

Was hier als Idee und als dekorative Gestalt zutage tritt, das hat allenthalben der letzten Phase des Barock das Gepräge gegeben. Ihr typischster Vertreter ist Andrea Pozzo, der mit all den Errungenschaften und raffinierten Schlichen der Perspektivik und Prospektkunst, über die er verfügte, die höchsten Kühnheiten eines Borromini und Bernini noch zu überbieten suchte. Auf allen Kunstgebieten sich betätigend, vielfach genial in der Konzeption, aber schluderig in der Durchführung, hat er — auch durch die Stichveröffentlichungen seiner Erfindungen — einen weitreichenden Einfluß ausgeübt. Wenn er sagte: „wer ein guter Maler und guter Perspektiviker ist, der wird auch ein guter Architekt sein“, so bezeichnet das eine nicht nur für ihn, sondern für den späten Barock überhaupt symptomatische Auffassung. Die Pracht der Aufmachung wird bis zum Übermaß getrieben; Altäre und andere Monumente strotzen von bunten und kostbaren Steinen und von glänzenden Metallen; die Polychromie läßt all ihre sinnberauschenden Wirkungen spielen (Abb. 193).



Werfen wir noch einen Blick auf die figürliche Skulptur als solche und als plastische Aufgabe, so hat Bernini eine Form geschaffen, die der klassischen Auffassung als etwas Neuartiges gegenübersteht. Sie unterscheidet sich von dieser wesentlich dadurch, daß sie nicht alles dem Körper unterordnet, dem Gewand nur eine sie begleitende und hebende Funktion erteilt. Bei ihm arbeiten Gewandung und Falten zum Teil der Körperform entgegen; sie werden ein selbständiges Ausdrucksmittel nicht nur in formaler, sondern auch in geistig-seelischer Hinsicht. Wie Sturzbäche wogen und schäumen zuweilen Faltengebilde über den Körpern, ohne der Richtungslage der unter ihnen liegenden Teile zu folgen und sie vielfach durchkreuzend (Abb. 179). Seine Art den Marmor zu behandeln ist eine ganz einzigartige und hat sich neuer Wirkungsmittel bedient. Er läßt einzelne Teile rauh stehen, poliert andere glatt und schafft mit dem Meißel gleichsam malerische Valeurs. So kommt seine Technik auch dem Zentralproblem des Barock entgegen: Bewegungseindrücke in stark illusionistischer Weise zu veranschaulichen. Sie setzt ihn instand, sinnliches Leben auf Körperoberflächen spielen zu lassen, das sie wie ein warmer Hauch zu überrieseln scheint. Er faßt die Form nicht isoliert und objektiviert, sondern als Produkt verschiedener Beitragungen, unter momentanen Einflüssen von Licht und Luft gesehen. Seine Figuren stehen gleichsam in Wechselwirkung mit der Atmosphäre, atmen in sie aus und empfangen Atem von ihr zurück. Wie sehr es ihm um bewegtes Leben zu tun war, hat er selbst einmal bezüglich der Porträtaufgabe ausgesprochen. Er verlangte, wenn er ein Modell porträtierte, daß es sich nicht ruhig verhielte, sondern sich bewegte und spräche, weil dabei seine charakteristischen Eigenschaften am deutlichsten zutage träten. Man darf wohl sagen, daß er auf dieser naturalistischen Grundlage eine ganz neue Art von Porträtbildnerei hinsichtlich Auffassung wie Technik ins Leben gerufen hat. Indem er den Menschen im Zentrum seines Wesens zu fassen und dieses durch die bildliche Form zu veranschaulichen suchte, ist er auf dem Gebiete der Plastik ein Bahnbrecher des im tieferen Sinne psychologischen Porträts, das eine der großen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts bildet. Er hat nicht nur einen vorbildlichen Typus für die absolutistische Herrschergeste des Barock in seinen Büsten Ludwigs XIV. und des Herzogs Franz von Modena (Abb. 182, 183) geschaffen, sondern auch feine und leise seelische Regungen und Schwingungen mit seiner impressionistischen Meißelkunst in den Stein geprägt, mochte es nun darum gehen, der jovialen Bonhomie des aristokratischen Kardinals Scipione Borghese (Tafel VIII) in einem wie im Fluge erhaschten Moment aufblitzender Laune oder der bis ins Innere bewegten religiösen Gestimmtheit des päpstlichen Arztes Fonseca (Abb. 181) Ausdruck zu verleihen.

Selten hat ein Künstler einer Epoche so sein Wesen aufgezwungen, wie es die Abhängigkeit der Barockplastik von Bernini bekundet. Die meisten begnügten sich aber mit äußerer Nachahmung, ohne aus eigener Phantasie neue und selbständige Werte hervorbringen zu können. Und da die Aufgaben der

Zeit in erster Linie dekorative waren und eine Massenarbeit bedingten, so heben sich neben dem Meister und Führer nur wenige eigenartige Individualitäten heraus. Unter ihnen ist die bedeutendste Alessandro Algardi, der als Vertreter einer strengeren Richtung in einen Gegensatz zu Bernini trat und von den klassisch Gerichteten auf den Schild erhoben wurde. Als Restaurator von Antiken hat er sich von früh an in deren Stil eingelebt. Sein Grabmal Leos XI. (Abb. 188) hat nicht jene einheitliche tiefenräumliche Anlage wie Berninis Urban-Monument; die Nische, hier flach gehalten, dient nur als rahmendes Glied und hat nicht die Funktion, einen Luft und Licht auffangenden Hohlraum und damit einen für das Ensemble bedeutsamen Kompositionsfaktor abzugeben; an Stelle der Bewegtheit herrscht größere Ruhe; an Stelle der Polychromie die Einheitsfarbe des weißen Marmors. Er will mehr die eigentlich plastischen als die optisch-malerischen Werte sprechen lassen. Aber bei alledem ist er doch in seiner Empfindungs- und Ausdrucksweise und in seinem Pathos durchaus Barockkünstler, wie die überlebensgroße Statue des hl. Filippo Neri (Abb. 189) zur Genüge zeigt. Wo er eine heroisch-pathetische Bewegung von einzelnen und Massen geben will, wie in dem großen Marmorrelief mit der Begegnung Leos I. und Attilas (Peterskirche), da läßt er mitreißenden Schwung vermissen und wirkt nur durch eine äußere Bravour (Abb. 190). Als Porträtbildner, als der er die zweite Stelle neben Bernini einnimmt, ist es ihm auch um eine naturalistische Charakterisierung zu tun, aber er hat nicht jenes Spontan-Momentane und Impressionistische und arbeitet mit einer schlichteren und weniger raffinierten Marmortechnik, die blanke Polituren vermeidet und sich nicht geradezu auf eine Herausarbeitung optischer Valeurs verlegt (Abb. 187).

Derselbe Gegensatz wie zwischen den Führern der barocken Plastik, der nicht eine Polarität, sondern nur verschiedene Nuancen innerhalb desselben Stilphänomens bezeichnet, zieht sich durch die Malerei des Seicento hindurch. Es gibt Maler, deren Problematik wir als eine eigentlich barocke ansehen dürfen, andere, die sich zu einer konservativ-klassischen Tradition bekennen und dem Akademischen anhängen, das in diesem Jahrhundert eine Macht zu werden beginnt. Durch den Manierismus geriet die unter einem vorgefaßten formelhaften Schematismus erstarrende Malerei in eine Sackgasse, was gegen Ende des Cinquecento von verschiedenen Seiten aus empfunden wurde: in bezug auf den Gehalt und auf die Form. Religiös Gesinnte vermißten an den artistischen Konstruktionen Tiefe des Gefühls und innere Anteilnahme; der durch die Gegenreformation entfesselten Bewegung genügten die in der alten humanistischen Weltanschauung wurzelnden Werke nicht mehr. Vom künstlerischen Standpunkt sah man sich durch das Gekünstelte und die Unnatur der abstrakten Gebilde nicht befriedigt. In den Schranken seines Formalismus hat sich der Manierismus totgelaufen. Für eine Reihe von Malern ist er nur Durchgangsstadium gewesen, durch das sie sich, mit mehr oder weniger Rückständen, zu einer freieren und individuellen Auffassung durchrangen, andere



Ziele weisend und die Tore zum Barock öffnend. Correggio, Barocci, die Venezianer haben der barocken Problematik vorgearbeitet, indem neue positive Werte von formaler und seelischer Bedeutung herausgestellt wurden, die in die Zukunft übergingen. Venedig hatte durch Anlage und Temperament und durch seinen wurzelhaften Kolorismus dem Manierismus Gegengewichte zu bieten und verfolgte konsequent, nur stellenweise durch ihn abgelenkt, seine eigenen Aufgaben, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts mit der Erschöpfung der in ihnen liegenden Möglichkeiten zu einem gewissen Abschluß kamen; führende Persönlichkeiten hat es im Seicento nicht hervorgebracht, aber man zehrt allenthalben von seiner Vergangenheit.

Mit einer Frontstellung gegen den Manierismus wird von Oberitalien her die seicentistische Malerei eingeleitet: von zwei Seiten, mit zwei verschiedenen Programmen, von denen das eine mit einem kurzen Schlagwort als das naturalistische, das andere als das eklektische bezeichnet wird; das erstere, durch Caravaggio vertreten, von der Zeit selbst als höchst revolutionär empfunden; das letztere, von der Carracci-Schule eingeführt, die durch erneute und intensive Anknüpfung an cinquecentistische Überlieferungen die eigene Formgebung unterbaut.

Daß Caravaggio in seinen Anfängen noch in einem gewissen Zusammenhange mit dem Manierismus steht, zeigen Frühwerke wie die Flucht nach Ägypten in der Galerie Doria Pamfili (Rom [Abb. 195]). Er löst sich aber von dem manieristischen Formalismus und stellt, von einer individuellen Naturbeobachtung und von neuen optischen Voraussetzungen ausgehend, seine Kunst auf eine andere Grundlage in bezug auf Komposition, Körperbildung, Kolorit. Dabei beschränkt er sich ganz auf die Figur, vernachlässigt Schauplatz und Landschaft. Im Figürlichen entfaltet er eine ungeheure Kraft sinnlicher Vergegenwärtigung, die er aus einem eingehenden Modellstudium gewinnt und mit einem leidenschaftlichen Temperament durchglüht. Das imitative Element setzt anders als bei dem Manierismus seine Phantasie in Tätigkeit. Sein gewaltiges Charakterisierungsvermögen erstreckt sich sowohl auf das Psychische wie auf das Materielle, und nach beiden Seiten erweitert er den künstlerischen Ausdrucksbereich. Den auf idealisierender Auswahl beruhenden Schönheitsbegriff der Renaissance wirft er über den Haufen und sucht durch das, was er in jedem Fall als das Charakteristische ansieht, zu wirken. Indem er das in die kirchliche Kunst einführte und sich über den von der Theorie als Postulat aufgestellten Begriff des „Dekorum“ hinwegsetzte, erregte er zunächst durch ungewohnte, als kraß und roh empfundene Ausdrucksmittel Anstoß, aber seine geniale Schöpferkraft erwies sich so zwingend, daß er die religiöse Malerei auf seiner Bahn mit sich riß. Er gab ihr jene ungeheure, das Einfühlungsvermögen anregende Suggestivität, das Packende und Schwungvolle, das für die gegenreformatorische Darstellungsweise bezeichnend wurde, erfüllte die Vorgänge mit einem aktiven und dramatischen Leben, das in Kompositionen mit einem von dem manieristischen abweichenden

Bewegungsrhythmus verbildlicht wurde. Wie findet auf dem Wiener Madonnenbilde (Abb. 202) das stürmische Zudrängen der an der Verteilung des Rosenkranzes Teilnehmenden in dem durch die Menschenmasse flutenden Bewegungszuge einen adäquaten Ausdruck. Die Wandgemälde der Berufung des Matthäus und seines Martyriums in S. Luigi dei Francesi (Abb. 196, 197) bringen die Vorgänge mit dem Schein unmittelbaren Erlebens tief ergreifend zur Anschauung. Was in diesen, zu dem Größten der Zeit gehörenden Leistungen besonders glänzend zutage tritt, wurde ein Hauptstreben gegenreformatorischer Malerei: Legendarisches und Übersinnliches durch ein expressives Sinnliches eindringlich zu Gemüte zu führen. Caravaggios Naturalismus stellte die Mittel dafür zur Verfügung.

Während das meiste, was sich von ihm erhalten hat, dem Gebiete der kirchlichen Kunst angehört, kann man sich von seiner Genre- und Porträtmalerei nur nach wenigen Beispielen eine Vorstellung machen. Er brachte eine neue Art von Genredarstellung auf — auch ganz auf das Figürliche beschränkt, mit großen Gestalten, von denen nur der obere Teil sichtbar ist, — die nicht nur auf Italien, sondern auch auf das übrige Europa eine Wirkung ausübte. Hier ebenfalls konzentriert er alles auf das für den Moment Charakteristische in der Beziehung der Menschen untereinander, stellt — wie bei den „Spielern“ (Abb. 198) — in ganz neuer Art eine dramatische Spannung her, indem er, ebenso wie bei der „Wahrsagerin“, den spannendsten Moment in dem Verlaufe der Beziehungen zwischen den Anwesenden aufgreift, und gibt so dem barocken Genrebild seine innere und äußere Bewegtheit.

Seine Kompositionsweise hat nichts naturalistisch Freies oder Willkürliches, sondern bezweckt eine strenge und feste Organisierung des Bildgefüges, nur nach anderen Gesichtspunkten als denen der Renaissance. Die starke Einbeziehung der Tiefendimension erforderte an sich schon andere Maßnahmen und ließ die auf flächenhaftes Zusammenfassen berechneten geometrischen Schemata nicht zu. Nicht mehr beherrschend war das Zentralisierungssystem, eine mehr oder weniger symmetrische Gruppierung um eine Mittelachse, ein harmonischer Ausgleich der Teile untereinander; man bevorzugte vielmehr eine Ausrichtung nach Diagonalen oder anderen Schrägen, die zum Teil in die Tiefe des Bildraumes gelegt wurden: eine Art der Anlage, die im Laufe des 16. Jahrhunderts allenthalben immer mehr zum Durchbruch kam und sich in Venedig mit den spezifischen Eigenschaften seines Kolorismus verband.

Das Prinzip der Diagonalität, wie es kurz genannt werden mag, wird nach verschiedenen Seiten ausgebaut. Dabei kann sich das Bildgefüge entweder an eine Diagonale anlehnen — wofür Tizian schon in seiner Pesaro-Madonna ein berühmtes und viel nachgeahmtes Beispiel aufgestellt hatte — oder es gruppiert sich um Kreuzungen von Diagonalen oder Schrägen. Dazu kommen verschiedenerlei Anlagen mit radialen, von einem Zentrum ausstrahlenden Bahnen. Für den Barock sind Kompositionsmittel nicht ein feststehendes Apriori, das sich auf jeden beliebigen Vorwurf anwenden läßt; er will seiner ganzen



Einstellung nach das ordnende Prinzip möglichst mit der Natur des Gegenstandes, dem Gehalt, der gefühlsmäßigen Stimmung in Einklang bringen und dadurch das Expressive fördern.

Ein Apriori gab es aber für die Kunst Caravaggios in malerischer Hinsicht: das Helldunkel. Es ist bemerkenswert, daß er anfangs nicht den impressionistischen Kolorismus der Venezianer, der während seiner Jugend auf dem Höhepunkte stand, aufnahm und weiterführte. Da seine Vorstellungen sich an stark plastischen Gebilden entzündeten, so brauchte er ein dem sich anpassendes malerisches Ausdrucksmittel. Sein Chiaroscuro ist kein auf bestimmte momentane Naturbeobachtungen begründetes Prinzip, und wenn man es auf die Autorität eines seiner Biographen im Seicento hin als Kellerlichtmalerei bezeichnete, indem dieser es aus Studien in dunklen Räumen mit starkem einseitigem Lichteinfall ableitete, so ist das eine viel zu materialistische Deutung. Es ist ein in seiner Phantasie verhaftetes Ideal, um dessen Verwirklichung es ihm bei all seinen Eingebungen zu tun ist; er operiert damit zu einer Schichtung und Rundung der Formkomplexe; es wird von ihm zugleich als künstlerisch-technisches Mittel wie als Stimmungsfaktor ausgewertet. Aber niemals wird es bei ihm zu einem starren Schema; er ist ein Kolorist von hervorragender Begabung, der ein Bild als Farbenschauspiel von individuellem Reize zu gestalten weiß. Offenbar hat er nach seiner Ansiedlung in Rom auch venezianische Anregungen in sich aufgenommen. Das Matthäus-Martyrium (Abb. 197) zeigt nicht nur im Aufbau Verwandtschaft mit Tintoretos Marcus-Wunder, sondern weist auch mit seiner farbig reichen Valeurmalerei und teilweise offenen Faktur auf Einwirkungen von Venedig her.

Das Helldunkel wurde nicht nur eine persönliche Ausdrucksweise Caravaggios, sondern hat als ein spezifisches Barockideal seine historische und ästhetische Bedeutung — nicht nur in der Malerei, sondern auch in anderen Künsten.

Erschienen den Zeitgenossen die Carracci als Gegenspieler des Caravaggiesken Naturalismus, so erkennen wir heute in beiden Richtungen auch das Gemeinsame und allgemeine barocke Eigenschaften. Bei den kirchlichen Bildern ist der Gefühlsausdruck im wesentlichen der gleiche. Die Carracci hielten aber an einem bestimmten konventionellen Schönheitsideal fest, gingen nicht so weit in einer individualisierenden Charakterisierung und gaben nicht ihr zuliebe dem Naturhäßlichen einen solchen Spielraum. In ihren Anfängen in Bologna suchten sie die Malerei aus den Banden des Manierismus zu befreien durch Anschluß an zwei Vorbilderkategorien: Correggio und Venedig, und durch ein selbständiges, dem manieristischen Formalismus entgegenarbeitendes Modellstudium — aber Manieristisches wirkt bei ihnen stärker nach als bei Caravaggio. Während Lodovico (Abb. 203) der von ihnen begründeten Akademie in Bologna, die ein Ausgangspunkt für eine Hauptrichtung der Barockmalerei wurde, weiter vorstand, verpflanzte Annibale den Stil nach Rom und gab ihm nach seiner dortigen Niederlassung eine neue Wendung, indem er das Correggieske



und Venezianische hinter einer an die römische Klassik des Raffael und Michelangelo sich anschließenden Formgebung zurücktreten ließ, so daß es schon damals hieß: „er habe in Bologna besser gemalt, in Rom besser gezeichnet“. Die Malereien der Galleria Farnese (Abb. 205) sind ein Hauptdokument für diese Richtung und wurden die hohe Schule für alles, was sich zu ihr bekennen wollte. In ihnen steckt ein gut Teil Eklektizismus, sie sind mehr das Produkt eines — allerdings bewunderungswürdigen — Kunstverständnisses als einer von innen heraus beseelten Ausdrucksweise. Das klassisch-mythologische Thema im humanistischen Sinn, von dem sich Caravaggio abgewandt hatte, erhielt hier eine barocke Prägung.

Auch der von Caravaggio ausgeschalteten Landschaft wandte sich Annibale zu, nachdem man in Italien um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts begonnen hatte, sich für diese Kunstgattung besonders einzusetzen, allerdings vornehmlich im Hinblick auf dekorative Aufgaben. Er gab den Ton an für eine Naturauffassung, die für die barocke Landschaftsmalerei im Süden, als sie sich auch als selbständiges Gebiet herausbildete, grundlegend wurde. In einigen seiner Bilder mit biblischen und novellistischen Gegenständen machte er das Landschaftliche als reich durchgeführten Schauplatz zur Hauptsache, so daß das Figürliche mehr als Staffage erscheint, wobei er sich namentlich an die Venezianer, besonders an Tizian, anlehnte. Aber auch mit dem gleichzeitig in Rom ansässigen niederländischen Landschaftler Paul Bril tauschte er Anregungen aus. Er hat teils aus Naturmotiven, teils aus Phantasieelementen sich zusammensetzende und mit antiken Reminiszenzen durchflochtene landschaftliche Szenerien geschaffen, die das, was man als heroische Landschaft zu bezeichnen pflegt, einleiten. Solchen Sujets hat er zum Teil feine Reize abzugewinnen gewußt, wie auf dem Berliner Bild mit dem musizierenden Paare, das einen Giorgionesken Stimmungsklang ins Barocke überträgt (Abb. 207).

Mit diesem Kunstkreise steht der in Rom tätige Deutsche Adam Elsheimer in Zusammenhang, der das Landschaftsbild in kleinem Format zu seiner Spezialität machte, von den Italienern den heroischen Stil annahm und seinerseits ungewohnte Beleuchtungseffekte, Stimmungsreize und einen besonderen Grad von Intimität hinzubachte (Abb. 211, 212, Tafel XIII). Bei den Zeitgenossen erregte das als etwas Neues bewunderndes Aufsehen, konnte aber mit seiner germanischen Eigenart in Italien keine Schule machen. Carraccis Naturauffassung fand einen unmittelbaren Fortsetzer in Domenichino (Abb. 210), dessen Schüler Poussin dann dem großen Stil der heroischen Landschaft seine klassische Fügung gab.

Domenichino war auch sonst der treueste Gefolgsmann Annibales, sowohl auf dem kirchlichen wie auf dem mythologischen Gebiete, der seine Schultradition in Rom hochhielt. Er hat in seiner Frühzeit vorübergehend unter dem Einflusse Caravaggios gestanden, wie dieser sich überhaupt bei einer ganzen Anzahl von Künstlern, die seinen Bestrebungen prinzipiell entgegentraten, in höherem oder geringerem Grade bemerkbar macht und dazu mitwirkte, daß

das naturalistische Element die akademische Stilistik durchsetzt hat. Von Natur etwas trocken und nüchtern und, wenn er sich in die der Zeit gemäßen Bewegungsexzesse und Ekstasen hineinsteigerte, in Manier verfallend, entbehrt er bei all seinem Können und seiner Gewissenhaftigkeit des genialen Funkens, der unmittelbar zündend zu wirken vermag (Abb. 209, 213).

Tiefergehend als bei Domenichino — und nicht zum Schaden — war die Wirkung Caravaggios eine Zeitlang auf Guido Reni, und man verdankt ihr einige seiner stärksten und noch heute genießbaren Werke (Abb. 214). Ungleich in seinen Leistungen, ohne inneren Halt, Tiefe und Strenge gegen sich selbst, wurde er mit einer außerordentlichen Begabung und Leichtigkeit des Schaffens ein Hauptvertreter des Virtuositums, das jede Aufgabe mit den äußeren Mitteln der Geschicklichkeit bewältigt (Abb. 215, 216, Tafel XVI, XVII). Während es Reni mit seiner gefälligen Saloneleganz an Nachruhm nicht fehlte, ist ein anderer, auch aus dem Carracci-Kreise entsprossener, weit ernsterer Bolognese, Cavedoni, mit Unrecht nahezu der Vergessenheit anheimgefallen, dessen Bilder durch einen meisterhaften Aufbau, ein prachtvolles, an Tizian geschultes Kolorit und eine innerhalb des Kreises auffallende Innerlichkeit zu fesseln vermögen (Abb. 220). Wie es für viele Barockkünstler typisch ist, daß sie ihr Bestes in der Frühzeit leisten und nachher in eine geistlose und handfertige Virtuosität verfallen, so beruht auch Guercinos Bedeutung auf seiner „prima maniera“ — schon von seiner Zeit an hat man drei einander folgende Stilphasen in seiner Entwicklung unterschieden. Auch ein Schüler Lodovico Carraccis, bleibt er doch nicht ganz in dem Bannkreis der Schule haften, sondern erarbeitet sich von früh auf mit eigenen Mitteln eine originale Ausdrucksweise, die den Werken seiner Jugend Kraft und Schmelz verleiht. Als Anhänger des Helldunkels nimmt er sich nicht so sehr das für Caravaggio Eigentümliche zum Vorbild, vielmehr an das sich haltend, was schon die venezianischen Cinquecentisten — wie ein Jacopo Bassano — für dieses Problem geleistet, legt er in sein Chiaroscuro mehr Durchsichtigkeit und Sfumato, indem er die Oberflächen erweicht, die Übergänge fließender macht, das Ganze gleichsam in ein atmosphärisches Fluidum einstellt, und wertet es auch stimmungsmäßig in besonderer Art aus. Von einem poetisch-romantischen Geiste durchweht, gehören einige seiner Frühwerke zu dem Bedeutendsten, was die Seicentomalerei hervorbrachte, während er später, in die Bahnen Renis einlenkend, gänzlich veräußerlichte und verflachte. Das in seine erste Periode fallende Deckenfresko mit dem Aufstieg der Aurora im Casino Ludovisi (Abb. 217, 218) unterscheidet sich noch wesentlich von Renis Art und von dessen Deckenbilde gleichen Gegenstandes, das, der klassischen Tradition folgend, mit seiner tadellos ausgewogenen reliefartigen Komposition und leicht eingehenden Anmut so berühmt und populär geworden ist. Guercino behandelt den Vorgang wie ein romantisches Märchen — die Episode der Nacht, mit ihrer geheimnisumwobenen Umwelt, über die der Triumph der Aurora dahinbraust, eine wundervolle Eingebung von echtem und warmem Stimmungszauber — und läßt, indem er eine



illusionistische Darstellungsweise wählt, mehr im barocken Sinn eine ganz andere belebende Kraft spielen, die von einer starken Sinnlichkeit durchbebt ist, wozu auch die Farbengebung mit ihrem sonoren Helldunkel das ihrige beiträgt. Bildete für ihn das Fresko eine Ausnahme, während er sich in der Hauptsache als Tafelmaler betätigte (Abb. 219, Tafel XIX), so war unter den Bolognesen Lanfranco der Mann, der in die große Dekoration mitbestimmend eingriff und die Gewölbe- und Deckenmalerei immer mehr nach der illusionistischen Seite verrückte, nachdem er sich dafür an dem der Bologneser Schule von Anfang an vertrauten Correggio besonders geübt hatte. Annibale Carracci hatte seine Deckenfresken in der Galerie Farnese ganz wie Wandbilder behandelt und nur in wenigen rein dekorativen Partien dem Illusionismus Eingang gewährt, auch Guido Renis *Aurora* ist noch ein auf die Decke übertragenes Wandbild, Lanfranco richtet seine Fähigkeiten auf die illusionistische Dekorationsmalerei, wo das vielfach Flüchtige, Outrierte und innerlich Leere seiner Darstellungsweise weniger auffällt als bei seinen Tafelbildern (Abb. 221).

Ihren eigensten Ausdruck und Höhepunkt erhält die barocke Dekorationsmalerei durch Pietro da Cortona, der, zugleich in der Architektur und der Bildhauerei erfahren, die wesentlichsten Neuerungen aufbrachte und mit genialer Begabung durchführte (Abb. 223, 224, 225, 226, 228, Tafel XX). Daß er ein großer Baukünstler war, setzte ihn besonders in Stand, die Dekoration mit den räumlichen Bedingungen in Einklang zu bringen. Auf dem Gebiete der Malerei ist er ein Hauptinterpret barocker Auffassung, wie Bernini auf dem der Skulptur, Borromini auf dem der Architektur. Auch seine Tafelbilder wollen vom dekorativen Standpunkt gewertet werden. Durch Studien in Rom, die er der Antike und der klassischen Renaissance widmete, hat seine Kunst einen spezifisch römischen Einschlag und eine gewisse Grandiosität erhalten. Für die malerische Wiedergabe des Illusionistischen ist er bei den Venezianern in die Lehre gegangen, mit denen er während mehrerer Aufenthalte in Venedig besonders enge Fühlung nahm. So ist von dem venezianischen Kolorismus, der in Venedig selbst keine ebenbürtige Nachfolge gefunden hatte, wieder ein neuer Antrieb für die barocke Malerei ausgegangen, der sich nicht nur auf Cortona beschränkte, sondern nach verschiedenen Seiten weiterwirkte. Was sich dabei für Cortona ergab, war kein Eklektizismus, sondern eine alles Fremde selbständig verarbeitende, aus einer gewaltigen Einbildungskraft entspringende Ausdrucksweise. Das riesige Deckenfresko des Barberini-Palastes ist eine bahnbrechende Leistung, durch die er den überragenden Einfluß der bolognesischen Schule auf römischem Boden verdrängte. Auch stofflich bietet die nach einem Programm des Gelehrten und Dichters Francesco Bracciolini entworfene Darstellung etwas Neues und im besonderen Sinne Barockes. Es sind nicht bestimmte historische oder erzählende Episoden mit mehr oder weniger allegorischen Zutaten aneinandergereiht, sondern Figuren und Szenen aus mythologischem, allegorischem, symbolischem Gebiet, aus der antiken und christlich-kirchlichen Welt, denen ein allgemeiner, gleichsam kosmologischer Sinn untergelegt ist, werden

miteinander verbunden und ineinander verwoben, um einer Idee zu dienen: den Barberini-Papst Urban VIII. in seinen verschiedenen Eigenschaften als Kirchenoberhaupt, Politiker, Gelehrten, Dichter zu feiern und zu verherrlichen. Dieses für die geistige Konzeption bezeichnende Verschlingungssystem findet formal sein Korrelat in dem Ineinandergreifen verschiedener Bildteile ohne Einhaltung fester Begrenzungen und mit Hinwegsetzung über alle rahmenden Gliederungen. Die illusionistische Auffassung kommt endgültig zur Herrschaft, indem an einer auf einen Standpunkt des Beschauers bezogenen konsequenten Untersicht festgehalten und die Gesamtheit der Darstellungen in ihrer Wirkungsabsicht zu dem Luftraum des Saales in Beziehung gesetzt wird. Hier ist die Absicht des Barock, durch Häufungen, Verschmelzungen, Durchdringungen einen bei aller Vielfältigkeit vereinheitlichten und wie ein berauschendes Erlebnis sich zudrängenden Eindruck hervorzurufen, für die Malerei glänzend verwirklicht. Mit einem starken male- rischen Temperament ist die farbige Anlage gemeistert, die höchst individuell durch breite Pinselstriche, unverschmolzene Farbenflecke, Pastosität ein wogendes Leben erhält, so daß schon Zeitgenossen bemerkten, die Decke sähe aus, als sei sie mit Öl gemalt. Treffend hat Pascoli die Art Cortonas in seiner Biographie mit den Worten charakterisiert: „Er hatte Feuer in seinen Farben, Kraft in seinen Händen, Wucht in seinem Pinsel.“ Noch ein andres System der Raumausstattung hat er aufgebracht, durch das er einen großen Ein- fluß auf die europäische Dekoration ausübte: eine Kombination gemalter und plastischer Bestandteile, wie er es in einigen Sälen des Palazzo Pitti (Abb. 225) durchführte. Das ihm eigene sichere Gefühl bewahrte ihn vor den Über- ladungen und Übersteigerungen, denen seine Nachfolger nur allzu rasch anheim- fielen. Dem Farbengeschmack des 18. Jahrhunderts hat er in späteren Werken vorgearbeitet, indem er seine Palette immer mehr auflichtete, helle und zarte Töne bevorzugte, wie man es an den Dekorationen der Galerie des Palazzo Pamfili sehen kann, die ungemein leicht, flott und duftig gemalt sind. Neben der Kraft stand ihm auch die von der Zeit so sehr geschätzte „grazia“ zu Gebote, bei deren Verkörperung jedoch manches Gespreizt-Preziöse und Ma- nierierte gegen unser Gefühl geht.

Während die illusionistische Malweise Cortonas weithin begeisterte Auf- nahme, in Ciro Ferri und dem Genuesen Baciccio geschickte, aber nicht mit der Genialität des Meisters begabte Nachfolger fand und sich bei Andrea Pozzo mit seiner raffinierten architektonischen Perspektivik und Prospekt- kunst verband (Abb. 227), erhob sich in dem vielfältigen Spiel der barocken Kräfte auch eine Opposition dagegen auf römischem Boden, die sich wieder konservativ verhielt und zu der akademisch-klassischen Tradition bekannte. Ihr Führer war Andrea Sacchi, der als Schüler des Bolognesen Albani die Lehre der Carracci hochhielt und gegenüber dem illusionistischen Schein und Farbengewühl den Wert der klaren soliden Zeichnung ins Licht rückte. Daß ihm aber der Sinn für das Koloristische nicht fehlte, zeigt ein Bild



seiner früheren Zeit, wie das farbig reiche und bewegte „Wunder des heiligen Gregor“ (Abb. 229), das, ebenso wie sein zweites Hauptwerk in der Vatikanischen Galerie: „Der heilige Romuald, der den Mönchen seinen Traum erzählt“ (Abb. 230), zu den gefeiertsten Werken der Epoche gehörte. Das letztere, ganz auf den Ton ernster ruhiger Würde gestellt, bestreitet die farbige Wirkung im Vordergrund mit dem gelblichen Weiß der Mönchskutten und durch feine Lichtabstufungen, woran sein Zeitgenosse Bellori in der Biographie des Künstlers besonders rühmt, wie er den Baumschatten benutzt habe, um das einheitliche Weiß zu nuancieren. Sein Schüler und Gesinnungsnachfolger Maratta, der sich in Werk und Wort wider die Cortoneske Illusions- und Schnellmalerei auflehnte, fühlte sich ganz als Hüter und Fortsetzer der Carracci-Tradition und begründete einen neuen Kultus Raffaels und der Antike (Abb. 231, Taf. XXI). Indem wieder — wie schon im 16. Jahrhundert — Raffael gegen Michelangelo ausgespielt wird, den man für alle barocken Übertreibungen in Anatomie und Körperbewegung verantwortlich machte, soll aus Raffael und der Antike das, was man unter „schöner“ Natur versteht, herauspräpariert werden. Die Opposition richtet sich gegen verschiedenes, was dem Barock wesenseigentlich ist: gegen den von Caravaggio herkommenden Naturalismus mit seiner jener Schönheitsauffassung widersprechenden und Derbheiten nicht ausweichenden Charakterisierungsweise, gegen die weitgehende Ausbeutung von Perspektivik und Illusionismus. Bei all ihrem Streben nach Läuterung, Beruhigung, Klärung teilt Marattas Kunst, die keinerlei neue Problemstellungen bietet, noch die allgemein in der Zeit liegenden barocken Neigungen zum Überschwang und zum Pathetischen, zeichnet aber mit ihrer ausgesprochenen Zielrichtung und getragen von der Autorität eines schulbildenden Hauptes die Wendung zu dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts vor und mündet in den Stil seines Schülers Batoni und des Deutschen Anton Raffael Mengs.

War Rom der Haupttummelplatz für die verschiedensten künstlerischen Kräfte, der von allen Seiten unausgesetzt neuen Zuzug erhielt, begünstigte der zu retrospektiven Betrachtungen einladende römische Boden immer wieder Neigungen zum Konservativen und Klassischen, so hat sich Neapel, das in der Malerei bis zum Seicento keine nennenswerte Rolle gespielt hatte, unbelastet von eingewurzelter Tradition, mit Feuereifer auf das im eigentlichen und extremen Sinn Barocke geworfen und eine Schule gebildet, die sich entschieden nach dieser Seite entwickelte. Neapel, das spanische Dominium, war dem sehr zugänglich, zumal da das spanische Element, das seine Kultur durchsetzte, sich zu dem Barocken in seiner höchsten Potenz besonders hingezogen fühlte. Richtunggebend für den Weg, den die Schule einschlug, wurde der Aufenthalt Caravaggios in Neapel, der den Einheimischen für seine Ziele die Augen öffnete. Naturalismus und Helldunkel blieben seitdem das ganze Jahrhundert hindurch zentrale Probleme, mit denen sich die besonderen Aufgaben verbanden, die sich die verschiedenen Individualitäten stellten. Geringfügiger war der Einschlag, den

die Neapler Malerei von seiten der bolognesischen Schule erhielt, nachdem man führende Meister dieses Kreises, Domenichino, dem jedoch hier kein Erfolg beschieden war, und seinen mehr begünstigten Rivalen Lanfranco für dekorative Aufgaben herangezogen hatte. Der die Entwicklung am meisten bestimmende Faktor war der Caravaggismus, der nach dem Verschwinden des durch seine Persönlichkeit überall Aufsehen erregenden Meisters durch verschiedene Kanäle weiter zuströmte. Er hatte auch in dem dort ansässigen Spanier Ribera einen bedeutsamen und einflußreichen Vertreter, der sich an ihm gebildet hatte und ihn als selbständig verarbeitetes Ausdrucksmittel für die von italienischem Wesen abweichende spanische Seelenhaltung verwertete. Aus bodenständigen und von außen zuschießenden Elementen hat sich eine Neapler Schule von eigenem Gepräge entwickelt, deren Mitglieder teilweise zu den größten Berühmtheiten der Zeit gehörten, weit herumkamen und ihren barocken Stil in anderen Gegenden verbreiteten. Während die zu den Begründern der Schule gehörenden Meister, Battistello und Stanzioni (Abb. 232, 233), sich auf das Volltönend-Pathetische und Heroische des Barock, das bei allem Naturalismus auch den Stil Caravaggios auszeichnete, einstellten, spielt Cavallino in allen Raffinements einer zart-anmutigen, weich-elegischen, sinnlich-ekstatischen Ausdrucksweise, die insbesondere einen Typus weiblicher Heiligengestalten von hochgesteigerter Sensibilität und Wesensformen bevorzugte, die ins Hysterisch-Neurotische spielen (Abb. 234). Nirgends so sehr wie hier war man für erotischen Überschwang und orgiastische Ekstasie empfänglich, wozu sich alle die manierten Ausartungen gesellten, die vieles aus der Zeit für uns heute unerträglich machen.

In Neapel war ein Mittelpunkt für jene Malweise, welche die Italiener als „macchia“ (Fleckenmalerei) bezeichnen und deren Vertreter sie einen „macchiettista“ nennen. Eine skizzenhafte Anlage, die Farbflecke unvermittelt nebeneinandersetzt, um Erscheinungen, die in Bewegung gedacht sind, in einer die Illusion möglichst fördernden Wiedergabe festzuhalten; Auffassung und Technik verwandt mit der des Impressionismus, nur daß jene Barockmaler nicht ihre Farbengebilde unmittelbar aus der Natur ableiten und von individuellen, auf jeden Fall eingestellten Beobachtungen ausgehen, sondern mit ihrer vorgefaßten Farbenvorstellung und ihrem Helldunkelideal an alles herantreten. Für impressionistisch im weiteren Sinne kann man das ansehen, weil der Maler Bewegungsvorgänge eindrucksmäßig mit eigens dafür zugerichteten Mitteln anschaulich zu machen sucht. Als Graphiker hat der Franzose Callot für diese Betätigungsart sowohl formal wie inhaltlich Vorbilder aufgestellt und durch seine geschätzten Radierungen den Neaplern von seinem Blute zugeführt. Szenen, wie Reitergefechte und umfänglichere Schlachten, kommen in Aufnahme und werden auf den Bewegungsakt hin konzipiert. Man sucht das Rapide in Einzel- und Massenbewegung, das Durcheinander, das Hastende, Jagende, Tosende möglichst suggestiv zum Bewußtsein zu bringen und dabei eine Bravour zu entwickeln, wodurch aber dem Fahrigen und Flüchtigen Tür und Tor geöffnet wird.



Diese aufgelöste skizzierende Ausdrucksweise wurde mit Vorliebe auf die Art von Genrebild angewandt, die von den Italienern „bambocciata“ genannt wird und sich von Caravaggios mehr im großen Stile gehaltener Genremalerei unterscheidet. Man berührte sich dabei mit dem niederländischen Genre, wie es in Rom durch Pieter van Laer, der den Beinamen Bamboccio erhielt, mit Erfolg eingeführt worden war, während der Römer Cerquozzi dessen Stil ins Italienische übersetzte. Szenen aus dem Volks-, Land-, Soldaten-, Vagabundenleben, Aufläufe, allerhand Sittenbildliches, zum Teil in einer satirischen oder humoristischen Fassung, kam in Aufnahme; auch für Stilleben und Blumenstücke taten sich Spezialisten auf. Der Stoffkreis wurde außerordentlich erweitert und vermannigfaltigt. Man kann eine Art flott hingeworfener Sittenmalerei gewissermaßen der *Commedia dell' arte* an die Seite stellen, indem es bei der Technik der „*macchia*“ auch das Improvisatorische, der Einfall, die Verve, der Schmiß war, was erstrebt und geschätzt wurde. Nicht zu vergessen, daß Callot der erste war, der in seinen „*Balli*“ die *Commedia dell' arte* in einen graphischen Stil von hinreißendem Schwung übersetzte (Abb. 304).

Aus dem Neapler *Macchiettista*-Kreise ging Salvator Rosa hervor, dessen unbezähmbarer Ehrgeiz aber darüber hinausstrebte und um die Palme des großen klassisch-heroischen Stils rang, so daß seiner Darstellungsweise etwas Zwiespältiges anhaftet (Abb. 235, 236, 237, Tafel XXII, XXIII). Die größte Zeit seines Lebens brachte er fern von seiner Heimatstadt, hauptsächlich in Florenz und Rom, zu. Ein echter Vertreter des Neapler Wesens, mit all dem Unruhigen, Schillernden, Kapriziösen, das diesem eignet. Genialisch ohne echte Größe, sensationslüstern in seiner Kunst wie in seinem Treiben, zugleich Maler und Dichter, in allem darauf aus, Aufsehen zu erregen, eine echte Barocknatur, hält er überall, wo er erscheint, die Welt in Atem. Sein Stoffgebiet ist denkbar mannigfaltig und umfaßt die verschiedenartigsten Zweige: Kirchenbild, Historie und Genre, Landschaft. Hervorragendes und Neuartiges leistete er in der Schlachtenmalerei, die er zum Range einer großen Kunst zu erheben suchte, wobei auch die Duplizität seines Wesens und Strebens zutage tritt. Einesteils soll das heroische Moment des Kampfes im klassischen Sinn herausgestellt werden, andernteils will er das realistische Erlebnis eines unbestimmten Wogens und der Furia des Getümmels unter der Wirkung von Pulverdampf, Staub, Luft, Licht als impressionistische Totalerscheinung suggestiv zur Anschauung bringen; in verschiedenen Bildern bald das eine, bald das andere vorwiegend. In seinen zum Teil sehr eindrucksvollen Landschaften bevorzugt er poetisch-romantische Motive, sucht das Absonderliche und hat Gefallen an wilder Natur, immer bemüht, der Szenerie einen starken koloristischen Effekt zu verleihen. Eine romantisch-exaltierte, unruhige, aufgeregte Landschaftsdarstellung, wie sie ihm besonders liegt, bildet gewissermaßen ein Gegenstück zu der von Carracci zu Poussin führenden klassisch-heroischen Linie, wenn zwischen beiden natürlich auch durch den Zeitgeist gegebene Berührungspunkte bestehen, und geht von Rosa zu Magnasco (Abb. 260) über. Infolge seines schwankenden



ungleichmäßigen Wesens und Schaffens weisen seine Arbeiten beträchtliche Wertverschiedenheiten auf. Wie überhaupt im Barock der „conchetto“, so spielt bei ihm die gegenständliche Erfindung, der Einfall, die Pointe eine besondere Rolle. Er wirft sich auf ausgefallene Dinge, liebt es, bekannten Motiven eine neue, ungewohnte, überraschende Wendung zu geben. Alles Phantastische, Bizarre, Spukhafte zieht ihn an.

Für den Neapler Barock typische Eigenschaften treten bis an das Ende des Seicento an zwei Malern hervor, deren Bedeutung und Einflußsphäre sich über den lokalen Rahmen hinaus erstreckte: Mattia Preti und Luca Giordano. Preti, unter mannigfachen Einflüssen ausgebildet, als Wanderkünstler von Ort zu Ort streifend, einer der furiösesten Tenebrosi und Bewegungsmaler, der ein unruhiges und gewaltsames Temperament sich in jedem Gegenstand austoben läßt, gern bei Abstoßendem und Blutrünstigem verweilt und zu einer Klasse von Malern gehört, die mit offener und lockerer Pinselführung das Helldunkel nach der Seite des Grell-Flackernden entwickelt haben, interessiert heute im wesentlichen noch durch die Pracht und Üppigkeit des Kolorits auf einzelnen Partien seiner stark nachgedunkelten Bilder (Abb. 238). Auch Giordano, der sich ebenfalls ganz auf das Bravouröse verlegte und schon von den Zeitgenossen als Schnellmaler — *fa presto* — bezeichnet wurde, weiß stellenweise durch das Sinnlich-Berückende seiner Malerei zu fesseln. Nachdem er in seiner Jugend andere Künstler, wie Ribera, manchmal bis zur Täuschung nachgeahmt hatte, gab er später die krasse Helldunkelmanier auf, verlegte sich hauptsächlich auf das Groß-Dekorative und hielt sich dafür in Rom an das Beispiel des Pietro da Cortona, dessen illusionistische Darstellungsweise er fortsetzte, zum Teil auch unmittelbar auf die Venezianer des Cinquecento zurückgreifend, aus denen der Barock immer wieder schöpfte. Wo es große Fresken zu bewältigen galt, hat man ihn herangezogen; auch an den spanischen Hof wurde er gerufen. Meister in der Beherrschung riesiger Dimensionen, höchst geschickt in der Einteilung weiter Flächen und der Regie großer und bewegter Massen, war er zu wenig fähig zur geistigen Durchdringung seiner Stoffe und zu wenig gewissenhaft in der Verarbeitung des Details, so daß er hinter Cortona zurücksteht und das meiste mit einer Routine erledigte, an welcher der Barock scheitern mußte (Abb. 239, 240, Tafel XXIV).

Die Kohärenz der Neapler Barockmalerei zeigt sich auch bei seinem Schüler Solimena, der noch im 18. Jahrhundert in hergebrachter Weise mit schweren Massenballungen schaltet (Abb. 241), während gleichzeitig Tiepolo in Venedig schon der Erleichterung und Auflockerung im Sinne des Rokoko das Feld bereitet hatte.

Es ist gewiß kein Zufall und wohl auch ethnisch begründet, daß Süditalien, das zu der reinen Renaissance kein rechtes Verhältnis fand, sich dem spezifisch Barocken enthusiastisch hingab, während Toskana, das für die Stilbildung der Renaissance so Wesentliches geleistet und ihr die feinste Ausbildung verliehen hatte, dem Barock des Seicento auf keinem Gebiete starke zeugende Kräfte

zuführte. In der Malerei hat sich eine der bemerkenswertesten Erscheinungen am Anfang des 17. Jahrhunderts, der Pisaner Orazio Gentileschi, von der Florentiner Tradition früh losgemacht, wesentliche Anregungen aus Caravaggio geschöpft und, indem er, eine weniger robuste Natur als dieser, sich auf das Kräftige und Derbe seiner Darstellungsweise nicht einließ, einer in raffinierten Farbkombinationen und seidigen Oberflächenwirkungen sich gefallenden überfeinerten Malweise gehuldigt (Abb. 243). Während er schon früh sein heimatliches Gebiet verließ und an verschiedenen Stellen Italiens, zuletzt in England, tätig war, hat sich Giovanni da San Giovanni, der bedeutendste Freskant und Kolorist der Florentiner Schule im Seicento, nach seinem römischen Aufenthalt in seiner Vaterstadt ansässig gemacht. Was man ihm in Florenz in seiner Frühzeit beigebracht, das hat er durch das Studium der Carracci in Rom überholt, wo er eine im Vergleich mit den Neaplern gesetzte Haltung und Klarheit der Zeichnung sich als Grundlage für sein Schaffen zu eigen machte, und vertrat in seiner Heimat eine strengere Darstellungsweise, bis Pietro da Cortona im Palazzo Pitti die Hochflut barocker Illusionsmalerei heraufführte (Abb. 242). Zu einer weit populäreren Wirkung als er mit seinen durch Können, Geschmack und Vornehmheit ausgezeichneten Werken haben es die auf den Effekt arbeitenden Meister, wie Furini und Carlo Dolci, gebracht, die als typische Vertreter des Florentiner Seicento angesehen zu werden pflegen: der erstere bekannt und berüchtigt durch seine mit einem weichlichen, verblasenen Helldunkel inszenierte und auf Lüsternheit spekulierende Erotik (Abb. 244), der letztere schwelgend in religiöser Empfindsamkeit, mit einem gleichfalls stark sinnlichen Einschlag, ganz auf die immer gleichen, leicht faßlichen und wenig differenzierten morbiden Ausdruckstypen eingeschworen (Abb. 245).

Ebenso wie Florenz haben Mailand und Genua für die Ausbildung ihrer Seicentomalerei starke Anregungen von außen erhalten. In Mailand wurde durch den Bolognesen Procaccini der Carraccistil, versetzt mit Parmigianinos sensitivem Manierismus, eingebürgert. Diese Kombination, zu der das Helldunkelproblem hinzutrat, war richtungweisend für die Hauptvertreter der Schule im Seicento, einen Cerano, Morazzone, Daniele Crespi (Abb. 246, 247, 248). Hier, wo das kirchliche Leben durch den heiligen Karl Borromäus einen starken Antrieb und eine weitgehende Verinnerlichung erfahren hatte, wo die Klöster aus dem Boden schossen, wo infolge der spanischen Herrschaft auch spanische Religiosität und spanisches Zeremoniell sich geltend machte, trat besonders eine kirchliche Malerei hervor, welche die gegenreformatorischen Gefühle und Ausdruckswerte mit Ernst und Inbrunst, aber auch mit einer über jedes Maß hinausgehenden Überhitzung und einer ins Neurotische und Dekadente abirrenden Sensibilisierung in bildliche Formen prägte.

Genua mit seinem prachtliebenden Adel und seinem üppigen Lebenszuschnitt hatte viel Sinn für äußeren Glanz und reiche Dekoration. Prunkvolle Deckenfresken waren eine Hauptaufgabe für die Maler. Aber wie schon früher, vermochte Genua seine künstlerischen Bedürfnisse nicht aus Eigenem zu



bestreiten und erhielt unausgesetzten Zuzug von außen. Die auf dem Gebiete der Malerei wenig bedeutenden Leistungen der Einheimischen wurden weit überstrahlt durch Rubens, der eine Zeitlang in seinen Mauern weilte — einer der wenigen Ausländer, der den Italienern imponierte und auf ihre Kunst einwirkte. Das stärkste Talent, das Genua hervorbrachte, Bernardo Strozzi, hat sich, nach manieristischen Jugendeindrücken zu dem Caravaggiesken Naturalismus bekehrt, auch an Rubens' überschäumend barocker Form- und Farbengebung inspiriert (Abb. 251, 252). Aber seine Vaterstadt wußte den fahnenflüchtigen und von Verfolgungen heimgesuchten Mönch nicht zu halten und ließ den „prete Genovese“ nach Venedig ziehen, wo er sein malerisches Können zu voller Reife brachte.

In Venedig gehörte er im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu einem Kreise von Zugewanderten, die sich einesteils an dem Kolorismus des Cinquecento bereicherten, andernteils der hier stagnierenden modernen Malerei neues Leben zuführten. Der reizvollste unter ihnen, der jungverstorbene Römer Domenico Feti, der in seiner Vaterstadt mit dem Caravaggismus vorübergehend Fühlung genommen hatte, aber durch die Art seiner Begabung in eine andere Richtung gedrängt wurde, wandte sich schon früh, während seines Aufenthaltes in Mantua, wo er eine Zeitlang Hofmaler war, unter venezianischer Anregung einer zerlegenden, offenen, zart nuancierenden, duftigen Malweise zu, die er nach seiner Ansiedlung in Venedig noch vervollkommnete und verfeinerte. Seine Bilder kleinen Formates, in denen er neben mythologischen Szenen gern Episoden aus den Gleichnissen des Neuen Testaments in genrehafter und novellistischer Aufmachung behandelte und mit einem eigenen poetischen Zauber umkleidete, gehören zu den Perlen italienischer Barockmalerei (Abb. 255, 256). In Beziehung zu ihm und zum Teil unter seinem Einflusse steht der Oldenburger Jan Lys, der nach seiner Schulung in Holland Venedig zu seinem Aufenthalt wählte. Er brachte den Sinn für das Genre aus dem Norden mit, gab sich aber unter dem Eindruck der neuen Umwelt italienischer Auffassung und Farbensprache hin. Wie völlig er sich in das Italienisch-Barocke eingelebt hat, zeigen seine von ekstatischer Brunst erfüllten Visionen von Heiligen, in denen dieselbe Sinnlichkeit pulst, wie in seinen erotischen Genreszenen — alles in rauschhaft-glutvollen Farbengebildern erschaut, trotz Übersteigerungen und Manieriertheiten interessant und packend durch Temperament und Darstellungsweise (Tafel XXV). Neben dem Geschmeidig-Flüssigen und Wollüstig-Spielenden dieser beiden Meister wirkt Strozzi durch Caravaggio und Rubens mit Kraft erfüllter Naturalismus trockener und grobschlächtiger. Seine genrehaften Darstellungen und Historien, die, nach Art Caravaggios, in großem Format gehalten, gewöhnlich nur eine einzelne Gestalt oder wenige Gestalten in halber Figur zeigen, sind ausgezeichnet durch das warme farbenprächtige Kolorit, dem er in Venedig den letzten Schliff gab, indessen sie in bezug auf geistig-seelische Einfühlung in den Gegenstand vieles vermissen lassen (Abb. 257).



Während dieser Kreis von Malern in Venedig nur eine Episode bildet, beschränkt in seiner Auswirkung auch durch das Auftreten der großen Pest, erscheint für die oberitalienische Kunst als ein wichtiges Bindeglied zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert der Bolognese Giuseppe Maria Crespi, der sich auf allen Gebieten: Historie, Genre, Porträt betätigte. In ihm steckt nichts von dem Akademisch-Eklektischen der Carraccitradition, viel mehr steht er mit dem Fleckigen und Flackrigen seines Tenebroso, mit der Hast seiner Pinselführung den späteren Neapolitanern nahe — wie denn überhaupt die Barockmalerei im ganzen in einer zügellosen Übertreibung dieser Eigenschaften ihr Ziel findet, so weit sie nicht in klassischen Grenzen einen Halt sucht. Es ist, als ob etwas Hetzendes und Jagendes in sie hineingefahren ist, das keinen Ruhepunkt verstattet. Mit einer solchen weitgehend naturalistischen Ausdrucksweise sollen bei den kirchlichen Bildern — einige von Crespi, wie die Folge der sieben Sakramente in Dresden, gehören zu dem Besten der Zeit (Abb. 258) — all die erregenden Momente der gegenreformatorischen Religiosität zur Anschauung gebracht werden. Ein fortgeschrittener Naturalismus zeigt sich auch in seinen kleinfigurigen genrehaften Gemälden, mit Szenen im Innenraume oder im Freien, die für Italien einen neuen Ton anschlagen und ähnlichen Aufgaben wie die gleichzeitige französische Malerei nachgehen (Abb. 259). Ein eigentliches Interieurbild kommt jetzt auf, bei dem es Selbstzweck wird, einen Raum mit all seinem Inhalt als Gesamterscheinung zu illusionistischer Wirkung zu bringen. Darin ist er ein Vorläufer von Pietro Longhi, der das, was bei ihm noch mit barocker Schwere und Dunkelheit beladen ist, ins rokokohaft Leichte und Lichte wendet.

Als Übergangserscheinung zwischen der Welt des 17. und 18. Jahrhunderts nimmt eine besondere Stellung Alessandro Magnasco ein, der, in Genua geboren, schon als Kind nach Mailand kam, wo er, bis auf die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens, ansässig war. Zum fabulierenden Improvisator geboren, pflegt er ausschließlich das kleinfigurige Bild, dem er in der Technik des „macchiettista“ mit kühnen Pinselhieben und fieberhafter Beweglichkeit den Elan und das Sprunghafte des ersten Einfalles zu wahren sucht. Er schöpft seine Effekte auch noch ganz aus dem Dunkel und arbeitet mehr im Ton als in der Farbe. Seinem Hirn entsprudelt eine Fülle neuer Erfindungen, zum Teil durch die Umwelt, die von einer Mischung italienischen und spanischen Geistes erfüllte und mit einer besonderen religiösen Temperatur erhitzte Stadt, angeregt und beeinflußt, alles aus seiner Natur heraus ins Phantastische, Romantische, Bizarre, Satirische gewendet — darin auf Goya vorweisend. Und diese Natur, die sich gewiß als abwegig von dem Normalen zeigt, ist durchaus original in ihrer Unruhe und Rastlosigkeit, ihrem Hang zum Sensationellen und Exzentrischen und hat sich adäquate Ausdrucksmittel geschaffen, denen etwas Faszinierendes innewohnt. Sein sittenbildlicher Darstellungskreis, aus kirchlichem Gebiet mit Vorliebe Szenen aus Leben und Treiben von Mönchen und Nonnen, Episoden aus geistlichem und weltlichem Gericht, Folter und

Exekution, Volksszenen aus Stadt und Land, religiöse, Liebes-, Spuk- und Gespensterromantik, das alles spiegelt ein Wesen wider, das sich so gibt, wie es ist und den Gegenständen über das bloß Naturalistische hinaus eine geistig-seelische Substanz infiltriert, die ihrer Besonderheit entspricht — mannigfache Variationen von Themen, mit denen die konstitutiven Barockelemente, das Mystische, das Erotische, das Asketische, das Grausame, verwachsen sind (Abb. 260, 261).

Venedig ist die einzige Stätte, wo die Malerei im 18. Jahrhundert noch einmal einen neuen großen Aufschwung nimmt, wo das Barocke nicht gleich von einem vordringlichen Klassizismus erschlagen wird, sondern in einem eigenwüchsigen und repräsentativen Rokoko aufgeht, — und hier läßt sich ein gleichsam organischer Übergang vom Seicento zum Settecento wahrnehmen. Piazzetta, in dem sich dieser vollzieht, schloß sich in seinen Anfängen an Gius. Maria Crespi an und steht mit seiner vollen, gesättigten Farbengebung, mit seinem Pathos und mit dem ekstatischen Feuer seiner Kirchenbilder noch im Rahmen des Barock. Auch seine großfigurigen Genreszenen, die er mehr auf das stark Ausdrucksmäßige der menschlichen Gestalt als auf Milieustimmung und Lokalkolorit eingestellt hat, sind aus früherer italienischer Tradition erwachsen. Aber in einzelnen Werken kündigt sich das leichtere Tempo und die kokettere, prickelnde, einschmeichelnde Grazie des 18. Jahrhunderts an (Abb. 262, 263, Tafel XXVI). Vermag sein reiches und wandlungsfähiges, durch die Zeit leider stark ruiniertes Kolorit doch niemals seine Abkunft von dem Tenebrosostil zu verleugnen, so wird der in seiner Frühzeit von ihm abhängige Tiepolo der entschiedene Vertreter einer neuen Periode und fällt damit schon jenseits des uns gesteckten Zieles. Aber die Ausdruckspsychologie seiner Kirchenbilder bewegt sich mit ihren Grundelementen noch in der barock-gegenreformatorischen Tradition, wenn auch durch gewisse Modifikationen abgeblaßt und mit höfisch-elegantem Rokokogeist durchsetzt. Ebenso folgt seine Dekorationsweise der Entwicklungslinie des barocken Illusionismus, die, sieht man in dem Verlauf eine Zielstrebigkeit, hier ihren Abschluß erreicht. Eins der größten Genies auf diesem Gebiete, arbeitet er sich, zurückgreifend auf die Venezianer des Cinquecento, besonders Paolo Veronese, aus dem Tenebroso heraus und setzt seine Farbenskala ins Helle und Lichte hinauf. Er hat an seinen Gewölbemalereien nicht mehr die zusammengeballten, wild sich überstürzenden Massen Cortonas, entfernt sich von der auf der linearen Perspektivik und Prospektkunst aufgebauten, Architektonisches stark einbeziehenden Dekorationsweise Pozzos und sucht seine Anlagen möglichst zu erleichtern und von allem Festen zu entlasten. Gruppen und Figuren werden auf den Himmelsräumen seiner späteren Fresken frei und locker verteilt und durch weite leere, nur von Luft und Wolken erfüllte Partien getrennt. Was hier vor sich geht, hat seine Parallelen ebenso in Deutschland wie in Frankreich und ist eine dem Formgefühl des Rokoko entsprechende europäische Erscheinung (Abb. 264, 265, Tafel XXVII).

---

Das Verhältnis Frankreichs zu der Barockkunst erklärt sich einmal aus den wesentlichen Anlagen des französischen Nationalcharakters, ferner daraus, daß der Stil hier kein autochthoner, selbständig erzeugter, sondern ein rezipierter war, der jenen Anlagen nicht besonders entgegenkam. Der französische Geist, dem ein starkes Bedürfnis nach Verstandesklarheit und logischer Folgerichtigkeit innewohnt, verhielt sich ablehnend gegen all das Regelwidrige, scheinbar Willkürliche, Irrationale, das er in dem Barock sah. Dieser wurde im allgemeinen vom Standpunkt einer Klassik betrachtet, für die man die Maßstäbe aus der Renaissance und der Antike entlehnte. Die Übernahme der italienischen Renaissance war schicksalbestimmend für die französische Kunst geworden. Nachdem sie zuerst in loser Angliederung an das herrschende Gotische erfolgt war, wurde dieses bald ausgeschieden und mit ihren Mitteln, aber unter gleichzeitiger Einbeziehung heimischer Elemente ein nationaler Stil geschaffen, der für die folgende Entwicklung richtungsweisend wurde. Der französische Geist reagierte stark auf das Rational-Klassische der Renaissance, auf die Proportionslehre, auf die Gesetzmäßigkeit der Ordnungen, und machte das zum Gegenstande weiterer eigener Bemühungen sowohl in Theorie wie in Praxis. Große Künstler in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, wie Philibert de Lorme und Jean Goujon, suchten in Werk und Schrift der Kunst ein klassisches Fundament zu geben, das in der Zukunft ein Hauptträger unter allen Wandlungen blieb. Bedeutungsvoll war auch, daß sich von Anfang an das Königtum und der Hof mit der Renaissance verband und sie in ihren Dienst stellte. Ihr gesellschaftliches Ideal, wie es sich in Castigliones Cortigiano verkörpert hatte, erfuhr hier eine ebenso bereitwillige Aufnahme wie ihre Kunst. Der Manierismus ist durch die von Franz I. nach Schloß Fontainebleau berufenen Italiener eingeführt worden; seine virtuose, einem von bestimmten rationalen Voraussetzungen ausgehenden Vollkommenheitsideal zustrebende Gestaltungsweise fand einen günstigen Boden und veranlaßte auch die einheimischen Künstler, sich auf dieses Ideal einzustellen. Man darf wohl sagen, daß ein manieristisches Formgefühl den Franzosen so in Fleisch und Blut übergegangen und so mit einer Seite ihres Wesens in Übereinstimmung ist, daß man es in Schöpfungen noch bis in unsere Zeit zu spüren vermag.

Mit der Schule von Fontainebleau hat auch das italienische Rollwerk seinen Einzug gehalten, das von den Franzosen aufgegriffen, nach ihrem Geschmack



umgemodelt wurde und in der Dekoration zunächst eine führende Rolle übernahm. Durch einen niederländischen Einschlag erhielt es teilweise mehr eckige, harte, schreinermäßige Formen, wurde in einer gewissen Weise rationalisiert und ergab sich nicht in dem Grade wie in Italien jenen schwungvollen runden, weichen und wulstigen Bildungen, die als Ausdruck des italienischen Barockgefühls so bezeichnend sind. Aber auch in Frankreich ist der in der Rollwerk- und Kartuschenornamentik sich auswirkende Kurvendrang ein Symptom für den barocken Formtrieb. Eine an den italienischen Frühbarock anknüpfende Dekorationsweise herrscht bis in die Zeit Ludwigs XIII. (Abb. 266, 267, 268).

Indessen trugen die in Frankreich ganz anders als in Italien liegenden kulturellen und soziologischen Verhältnisse auch zu einem anderen Verlaufe der künstlerischen Entwicklung bei. Während die höfische Welt sich die humanistische und klassische Renaissance mit ihrer ästhetischen Kultur zu eigen machte, drang die Gegenreformation in spanischem Gewande ein. Weite Kreise wurden von einer Mystik ergriffen, die eine Verinnerlichung und eine Sensibilisierung des religiösen Gefühls bewirkte, wobei der heilige Franz von Sales eine führende Rolle spielte. Das offizielle und hierarchische Kirchentum erhielt eine Vertretung in dem Jesuitismus, der am Hof eine Stütze fand und über viel Macht und Einfluß verfügte. Daneben aber entfaltete der Calvinismus in den Hugenotten eine Kraft, die erst nach langen Kämpfen und inneren Unruhen in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ganz niedrigerungen war. Manches wirkte dagegen, daß der gegenreformatorische Geist in Frankreich in der umfassenden und großartigen Weise wie in Italien, Deutschland, Spanien oder Belgien in einem kirchlichen Barock mit bedeutenden selbständigen Schöpfungen Gestalt gewann. Irrationale Transzendenz durch einen mit einer Art von infinitesimalen Größen und Verhältnissen rechnenden Stil zu veranschaulichen, war etwas, das dem französischen Gefühl nicht lag. Hinter den Leistungen des französischen Kirchenbarock steht kein beschwingender Enthusiasmus. Man übernahm die in Rom ausgebildeten Typen und wandelte sie mehr oder weniger frei und gut ab, ohne viel eigene Erfindung aufzubieten.

So wenig Frankreich zu einem gegenreformatorisch-kirchlichen Barock beitrug, so bedeutsam wurde seine Rolle für eine Verformung des weltlichen Absolutismus, der in dem Regime Ludwigs XIV. und in der ihm entspringenden Kunstpolitik eine reine und vollendete Verkörperung fand. Von größter Tragweite war es nun, daß das Königtum sich mit der Klassik verband, wodurch auch die kirchliche Kunst bis zu einem gewissen Grade in Mitleidenchaft gezogen wurde. Was die französische Renaissance angebahnt hatte, das wurde aufgenommen und weitergeführt und erhielt ein Zentrum mit fürstlicher Protektion in der von Ludwig XIV. unter der geistigen Führung von Colbert gegründeten Akademie. Das bedeutet jedoch keine Aufhebung und Ausschaltung barocker Elemente; vielmehr ist mit solchen die Kultur und die Formgebung auf den verschiedensten Gebieten durchsetzt.

Barock ist der Lebensstil des Hofes und seiner Kreise, barock sind die festlichen Veranstaltungen und Aufzüge, die Trauerzeremonien und pomphaften Trauergerüste (Abb. 285). Auf barocke Züge der bildenden Kunst werden wir noch näher zu sprechen kommen. Das Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts zeigt je nach den Erscheinungen, die man ins Auge faßt, ein doppeltes Gesicht, ein klassisches und ein barockes. Die Klassik des siebzehnten ist eine andere als die des sechzehnten Jahrhunderts und wird von einem barocken Zeitgeist getragen, so daß man sie geradezu als barocke Klassik bezeichnen darf. Eine derartige Lage brachte mit sich, daß nicht wie in Italien eine gerade, ununterbrochene und gleichsam organische Entwicklung zu einem Hochbarock als Kulminationspunkt führt. Da die Klassik den italienischen Hochbarock von der Art Borrominis theoretisch als etwas ihr Widerstrebendes und Abträg-liches zurückwies und verwarf, so kam es unausgesetzt zu Reibungen und Entgegensetzungen zwischen dem klassischen und barocken Prinzip, die uns in Diskussionen und Betätigungen der Zeit offenbar werden, wobei das Barock-Italienische als etwas Fremdes, außerhalb des National-Französischen Stehendes und ihm Zuwiderlaufendes angesehen und abgelehnt wurde, während man mit dem Klassisch-Italienischen des Seicento — und was man dafür hielt — ebenso sympathisierte und Föhlung nahm wie mit dem des Cinquecento und zwischen beiden keinen Unterschied machte. Die eigenen schöpferischen Kräfte entfalteten sich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts am stärksten nach der Seite des Klassischen.

Im wesentlichen wurde das alles von der Architektur vorgezeichnet und mit den leitenden Gesichtspunkten versehen. Föführende Architekten waren zugleich föführende Theoretiker und föführende Persönlichkeiten in der Akademie, wodurch sich ihr Einfluß besonders geltend machte. Bemerkenswert ist für das ganze bauliche Schaffen in Frankreich, daß man es sich zur Regel machte, bei der Dekorationsweise zwischen Fassade und Innenraum zu scheiden. Im Innern darf man sich Freiheiten gestatten, die bei der Fassade ausgeschlossen sind, für die ein repräsentativer, d. h. strenger und klassischer Charakter Bedingung ist. Fassaden, die in einer lockeren Weise mit üppiger Barockornamentik bedeckt sind, wie sie am Ende des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts — aber auch nur vereinzelt — vorkommen (Abb. 267, 268), werden später nicht mehr geduldet. Man verbannte alle spezifisch barocken Formen: gesprengte Giebel, ausschweifende Kartuschen, reich und phantastisch ornamentierte Fensterbedachungen und -umrahmungen, starke Vervielfachungen von Gliedern und Verkröpfungen. Der akademisch korrekte Geschmack will seinem Wesen nach überhaupt nichts von all den subjektivistischen Neubildungen und Regelwidrigkeiten wissen, macht schon Michelangelo, wie der Theoretiker Fréart de Chambray es ausdrückt, dafür verantwortlich, daß er die Ausschweifung (*le libertinage*) in die Kunst eingeföhrt hätte, und erblickt in Borromini den Gipfel der Ungebundenheit und Verwilderung. Ganz so rigoros wie in der Theorie sieht sich nun aber alles in



der Praxis nicht an. Unterschiedlichkeiten wie die zwischen Schauseite und Dahinterliegendem, zwischen Repräsentation und Intimität, zwischen Maske und Gesicht sind etwas, das überhaupt in dem französischen Wesen und Gehaben eine besondere Ausprägung gefunden und sich in bestimmten Formsymbolen verkörpert hat. Künstlerische Gestaltungen stehen hier in besonders engen Beziehungen mit gesellschaftlichen Verhältnissen und Wandlungen.

Über die kirchliche Baukunst können wir uns kurz fassen, da sie den barocken Ideenkreis nicht erweitert und bereichert hat. Ein historisch bedeutsamer Moment war es, als der Kirche St. Gervais in Paris (1616—1621) zum erstenmal eine Fassade in italienischem Sinne als selbständiger Körper auf Befehl der Maria von Medici durch ihren Architekten Debrosses — der als Hugenothe kein inneres Verhältnis zu dem Bau haben konnte — vorgesetzt und so mit der altfranzösischen Tradition der Fassadenbildung gebrochen wurde. Die italianisierende Barockfassade mit klassischen Gliederungen und Formdetails bleibt unter Abwandlung verschiedener Vorbilderkategorien bis in das achtzehnte Jahrhundert herrschend (Abb. 269, Tafel XXVIII), während alles Borromineske mit seinen willkürlichen Bildungen und Ausschreitungen an der Außenseite verpönt war. Die Kirchenschöpfungen der führenden Architekten sind in klassischem Geiste gehalten und auch in der Raumbildung mit italienischen Anlagen verwandt. François Mansarts Val de Grâce in Paris (begonnen 1645) mit breitem, von Kapellen begleitetem Mittelschiff und Vierungskuppel variiert den Typus des römischen Gesù. In dem von dem König errichteten Invalidendom von Mansarts Neffen Jules Hardouin Mansart erhält der Zentralbau seine klassisch-französische Prägung (Abb. 270). Es sind die formalen Eigenschaften, auf der Abmessung der Verhältnisse in der räumlichen und tektonischen Gestaltung, auf der feinen Ausbalancierung der struktiven Glieder, auf der reinen und strengen Detailbildung beruhend, was diesen Leistungen ihren künstlerischen Wert und ihre Würde verleiht. Etwas vornehm und kühl Zurückhaltendes, das als Wesen der Repräsentation in Schätzung steht, wird auch auf das Kirchliche übertragen, das der Absolutismus unter seine Obhut nimmt und in einer ihm genehmen Formensprache verbildlichen läßt. So ist denn auch die einzige Formschöpfung auf kirchlichem Gebiete, die von Frankreich aus internationalen Einfluß gewann, die Hofkirche, wie sie Hardouin Mansart in Versailles verwirklicht hat (Abb. 276). Der Herrscher, der in seiner Würde bei der gottesdienstlichen Verrichtung abgesondert sein und nicht denselben Boden wie die übrige Gemeinde berühren sollte, erhielt auf der Empore einen Raum, von wo er teilnehmen konnte, ohne den Blicken anderer ausgesetzt zu sein, eine Einrichtung, wie sie schon früher für den zurückgezogenen und menschen-scheuen Philipp II. in der Kirche des Eskorial getroffen war. Hardouin Mansart hat in Grundriß und Aufbau Neues geschaffen, indem er den einschiffigen Raum mit einem Umgang versah, der Empore durch Breite und Höhe und durch Gliederung vermittels korinthischer Säulen als ziemlich gleichwertiges Obergeschoß ein besonderes Gewicht verlieh. Ein Typus, der



vorbildlich wurde für eine Anzahl anderer Hofkirchen, wie die in Würzburg (Abb. 339) und Dresden. Während der Bau Mansarts mit seinen edlen Verhältnissen, feinen und anmutigen Formen die höchsten Vorzüge dieser französischen Klassik enthüllt, ist das Deckengewölbe, in das Stichkappen tief einschneiden, in spezifisch barocker Art so dekoriert, daß die das ganze Feld einnehmende Malerei mit dem plastischen Schmuck einheitlich zusammenwirkt und die tektonischen Gliederungen überschneidet. Eine solche barocke Auszierung wurde vielfach klassisch erdachten Räumen zuteil. Auch die Kultausstattungsstücke, Altäre und Kanzeln, wurden in barockem Geschmack behandelt, und hier ließ man die freiesten atektonischen und aufgelösten Bildungen nach italienischen Mustern zu. Die Kirche Val de Grâce enthält ein von Bernini entworfenes Altartabernakel, das eine Variante seines Baldachins in St. Peter ist. Der an den Chorabschluß sich anlehrende Hauptaltar der Versailler Schloßkirche zeigt eine freischwebende Engelglorie in jener malerischen Reliefbildung, wie sie der italienische Barock eingeführt hat. Die Entwürfe von Altären und Kanzeln, die Lepautre in seinen Stichen niedergelegt hat, geben sich schon durch den Zusatz „à l'italienne“ als italienische Nachahmungen und Varianten zu erkennen und weichen auch den extrem barocken Gestaltungen nicht aus.

Ganz anders als auf kirchlichem Gebiete hat Frankreich sich in der Profanarchitektur aus eigenem betätigt und für den ausgehenden Barock wegweisend gewirkt. Der Absolutismus des Königtums Ludwigs XIV. verkörperte sich in Formen, die in ihrer Zweckbestimmung als mustergültig angesehen und in dem übrigen Europa eifrig aufgegriffen wurden. Das Schloß von Versailles erschien als ein aus barockem Geist erwachsenes Denkmal absolutistischer Repräsentation und wurde als solches allenthalben ganz oder in einzelnen Teilen nachgeahmt. Die Wirkung und die Vorbildlichkeit des Schlosses wurde allerdings dadurch beeinträchtigt, daß es nicht von Grund aus ein Neubau war, sondern daß ein vorhandener Kern aus früherer Zeit, der auf allerhöchsten Wunsch erhalten werden sollte, durch Um- und Anbauten, die Louis Levau ausführte, erweitert wurde, daß darauf immer mehr Annexe folgten, so daß als Endergebnis ein Stückwerk herausprang. In der großen Cour d'honneur, die ein Gitter nach der Stadtseite abschloß, wurde eine Raumform geschaffen, die als Sinnbild fürstlicher Machtentfaltung überall Geltung gewann (Abb. 274). Die von Levau entworfene, von Hardouin Mansart ergänzte und umgearbeitete Gartenfassade (Abb. 112, 275) erhielt — entgegen den sonst für eine solche geltenden Gepflogenheiten und mit Rücksicht auf die repräsentative Bedeutung des Baues — den Charakter eines Palazzo. Während Perraults klassisch reine Louvre-Fassade durch die Feinheit und Eleganz ihrer Formensprache noch heute ihre Wirkung auszuüben vermag, hat uns die schwerer und barocker gehaltene Gartenseite von Versailles als kühles Prunkstück nicht mehr viel zu sagen. Der Palazzostil war etwas, das der Phantasie der Franzosen wenig lag. Wenn sie aus ihrem Instinkt heraus

Berninis monumental-gewaltigen Entwurf für die Louvre-Fassade sich nicht aufdrängen ließen, so haben sie in der mit eigenen Mitteln bestrittenen Schloßfront doch gewiß nichts Vollwertiges geschaffen. Wie in Versailles alles in ungeheuren Dimensionen erdacht, wie Bauwerke und Umgebung durch raumschöpferische Maßnahmen miteinander in Beziehung gesetzt sind, darin wirkt sich das allgemeine barocke Zeitempfinden auch in Frankreich aus. Mit der Fassade als Basis und an sie formal sich anlehnend wurden die ausgedehnten Parkanlagen von Le Nôtre geschaffen, dessen Erfindung es war, weite Flächen nach einem bestimmten geometrischen und tektonischen System mit einem Wechsel von Parterres und Bosketts, von stilisierten Naturformen und künstlerischen Gebilden zu einem organischen Ganzen zu gestalten, was für ganz Europa tonangebend wurde.

Wie Barock-Italienisches und Klassisch-Französisches bei einer und derselben Persönlichkeit nebeneinander gehen und sich verwachsen, das hat sich in dem Schaffen von Le Brun kundgetan. Er hat die Dekorationsweise des italienischen Hochbarock in die Innenausstattung eingeführt und für die Deckenbildung das System Pietros da Cortona mit seiner Verschmelzung plastischer und gemalter Partien, mit seinem Illusionismus und mit seiner üppigen, vollsaftigen, strotzenden Ornamentik übernommen, indem er es zum Teil sklavisch und ohne eigene Erfindungskraft nachahmte. Unterhalb der Cortonesken Gewölbedekorationen ziehen sich in klassischem Geschmack gehaltene Wände hin mit strengen Gliederungen, reinen Formen, rechteckigen Rahmungen, wo alles Geschwungene und Ausschweifende vermieden ist. Den Repräsentationsräumen von Versailles hat Le Brun auf diese Weise das Gepräge gegeben. In ihrem schweren Pomp, der Cortonas beschwingter Phantasie gegenüber etwas Steifes, Starres, Erdrückendes hat, verkörperte sich der „grand goût“ des auf den Gipfel seiner Macht gelangten Königtums (Abb. 279, 280).

Daß dieser Stil eine Zeitlang zu einer nahezu unumschränkten Herrschaft gelangen konnte, wurde dadurch befördert, daß dem Absolutismus für die künstlerische Produktion durch Colbert eine einheitliche und straffe Organisation gegeben wurde. Durch Zusammenfassung und Konzentrierung von dem, was gewerbliche Einrichtungen erforderte, Herstellung von Gobelins, Teppichen, Möbeln, Luxusgegenständen verschiedener Art, unter staatlicher Hoheit gelang es, die Produktion nach Qualität und Umfang zu steigern, das, was der Fürst für seinen Privatgebrauch und seine Hofhaltung benötigte, in eigener Regie anzufertigen und noch darüber hinaus zu fabrizieren, das alles aber, indem Le Brun mit diktatorischer Gewalt in künstlerischen Dingen an die Spitze gestellt wurde, in eine einheitliche Richtung zu lenken. Aber noch unter der Regierung Ludwigs XIV. wurde der auf die „grandeur“ zugeschnittene klassisch-barocke Stil abgeschüttelt und Le Bruns Auffassung rasch außer Kurs gesetzt.

Nimmt Versailles und sein Stil infolge der außergewöhnlichen Ansprüche eine an einen bestimmten Fall geknüpfte Sonderstellung ein, so entwickelten



sich für die adlige Schloßanlage und für das städtische „Hôtel“ Formen, die in viel weiterem Umfange vorbildlich zu werden vermochten, was im Zusammenhang damit vor sich geht, daß Bedürfnisse und Wünsche einer zu einer hohen Zivilisationsstufe emporgerückten Gesellschaftsklasse Befriedigung erheischten. Es kommt darauf an, die künstlerischen Ideen des Baukünstlers mit den Forderungen der Bauherren in Einklang zu bringen, und das gelang in einer vollendeten und mustergültigen Art. Das im Gegensatz zu dem geschlossenen italienischen Palastblock für den französischen Schloßbau traditionelle Flügel- und Pavillonsystem wurde in barockem Geiste weitergebildet und mit stärkerer Bewegtheit durchsetzt, das Innere jenen gesellschaftlichen Forderungen gemäß völlig neugestaltet

Eine Hauptaufgabe wurde, das Äußere und Innere in einen organischen Zusammenhang zu bringen, so daß jenes jetzt wirklich als eine konforme Umschälung der inneren Raumbildungen erscheint. Die französische Baukunst dieser Zeit hat zuerst das Binnenhaus nach leitenden einheitlichen Gesichtspunkten unter Berücksichtigung des gewünschten Komforts durchgegliedert, und Louis Levau, der erste Architekt von Versailles, ist hier ein Bahnbrecher gewesen. Während die königliche Repräsentation die Enfilade mit einer Zimmerflucht und mit Türöffnungen in einer Achse forderte, hat er in dem für den Finanzminister Fouquet erbauten Landschloß Vaux-le-Vicomte (Abb. 272, 273) das von ihm erfundene „appartement double“ angewandt, bei dem zwei Zimmerreihen zu bequemer Zirkulation ineinandergreifen unter Einbeziehung der die Komfortansprüche berücksichtigenden *Dégagements*; die ganze Raumschöpfung um den ovalen Festsaal gruppiert, der außen an der Gartenfront als überkuppeltes Mittelstück in die Erscheinung tritt. Das Erdgeschoß ist Hauptgeschoß, aus dem man unmittelbar ins Freie treten kann, darüber ein Halbgeschoß, eine Einteilung, die für das französische Landhaus und alles, was sich unter seinem Einfluß entwickelt, typisch wird. Erst die mit dem Barock aufgekommene Bewegungsfreiheit und Schmiegsamkeit brachte es in Frankreich dahin, in einem Komplex von Räumen zugleich den Geboten der Bequemlichkeit wie künstlerischen Ansprüchen Genüge zu tun. Es gehörte dazu aber auch die damals nur hier in dieser Weise bestehende überragende Stellung der Frau mit ihrer gesellschaftlichen und geistigen Regsamkeit, die durch ihre Mitwirkung und zum Teil in gemeinsamer Arbeit mit dem Architekten für das, was der Komfort des Hauses bedarf, Richtlinien und Programm gab. Ist der italienische Palazzo ganz auf männliche Repräsentation zugeschnitten, so paßt sich das französische Haus jetzt der Frau als der Herrin des „Salons“ an. Gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. bildete sich auch ein immer mehr um sich greifender Gegensatz zwischen Königspalais und Salon, zwischen steifem Zeremoniell und freierem Sichgehenlassen in kultureller und formaler Hinsicht heraus, der für die Entstehung des Rokoko mitbedeutsam wurde.



Wie für die Grundrißbildung so schuf Frankreich ein neues System für die Ausgestaltung des Innenraumes, das, Bedürfnissen und Geschmackswandlungen folgend, allgemein angenommen wurde. Es führte das Panneausystem als Wandbekleidung ein und gab für seine Anlage und Dekoration die leitenden Gesichtspunkte. Dahinter steht der dem späteren Barock überhaupt innewohnende Trieb, bei der Wandbehandlung von dem Schweren, Architektonischen und Plastischen zu einer mehr flächenhaft dekorativen Wirkung zu gelangen, wie er auch in Borrominis Schaffen hervortritt. Die flachen holzgeschnitzten Panneaux sind ein Motiv, das nur einen raumabgrenzenden und -umschließenden Charakter hat, das nicht selbständig in den Raum vorstößt, wobei der leitende Gedanke ist, das Innere als Raumvolumen sozusagen als das Primäre, mit einer Wandung zu Umfassende anzusehen. Bewirkte die Panneaeinteilung mit ihrer ornamentalen Dekoration schon eine Auflösung des tektonischen Charakters der Wand, so wurde das noch gesteigert durch die Anbringung von Spiegeln und ihre Einbeziehung in das dekorative System, was einerseits das räumliche Volumen erweitert erscheinen ließ, andererseits das schon durch die Vergoldung und Versilberung der Ornamente hervorgerufene Glänzen und Flimmern vermehrte. Es ist eine Wandzier gewonnen, die bei der vielgestaltiger und beweglicher gewordenen Grundrißbildung, bei der verschiedene Arten runder, ovaler, polygonaler Räume und kleiner Kabinette aufgenommen und miteinander verschmolzen wurden, jeder Wendung und Biegung leicht und flüssig sich anschmiegt. Schon der Président de Brogues bemerkte in einem seiner Briefe aus Rom, daß seine Landsleute sich sehr viel besser auf Verteilung, Ausschmückung, Anordnung und Komfort des Innern verständen, die Italiener auf Grandiosität und großen Stil im Äußern; ein begabter Architekt müsse versuchen, beides miteinander zu vereinigen, um ein vollkommenes Haus zu schaffen; und er fragt, ob es nicht einen Mittelweg gäbe zwischen der Sucht nach kleinen Kabinetten, von der die Franzosen besessen seien, und den unbewohnbaren italienischen Galerien. Ist das auch in einem späteren Zeitpunkt (1739) gesagt und findet die ange deutete Entwicklung erst im Rokoko ihre Vollendung, so bereitet sie sich doch schon früher vor. Alles läuft darauf hinaus, bei der Innenausstattung das barocke Vereinheitlichungsstreben immer umfassender zu verwirklichen. Man gelangt dazu, Wand und Decke ineinander überzuleiten, zu verschleifen und so dem Raum eine fortlaufende, ununterbrochene und in sich geschlossene Umschalung zu geben, deren Funktion das grenzenlos sich ausbreitende Gespinnst der ornamentalen Dekoration unterstützt. Zu der Vereinheitlichung wurde auch die bewegliche Einrichtung herangezogen. Das geschah durch das zuerst in den von Colbert begründeten königlichen Manufakturen eingeführte System der Garnituren, das darin bestand, Mobiliar, Tapezierarbeiten, kurz alle Einrichtungsgegenstände für einen Raum in einer stilistisch zusammenhängenden Garnitur herzustellen und mit den Wanddekorationen in Übereinstimmung zu bringen. Damit wurde der letzte mögliche Grad von Einheitswirkung erreicht.

Die Reaktion, die in der späteren Regierungszeit Ludwigs XIV. gegen den in der schwülstigen Pathetik Le Bruns verkörperten „grand goût“ einsetzte, fand einen wesentlichen Ausdruck in der neuen Art von Ornamentik, die Jean Bérain aufbrachte, der als Erfinder und Entwerfer für alle Zweige des Kunstgewerbes tätig war. Er befreite die Dekoration von der Massigkeit, von den lastenden und beschwerenden Kräften, die in dem italianisierenden Stil Le Bruns und Le Pautres (Abb. 282, 283) vorherrschten, machte zur Grundlage seiner ornamentalen Gebilde Bandwerk und freischwingende abstrakte Kurven und verschlang damit leichte, schwebende Grottesken. In dieser Entwicklung, die in den sogenannten Régencestil einläuft, waltet noch ein barockes Formgefühl (Abb. 286, Tafel XXIX). Wie stark Bérain mit einem solchen behaftet ist, zeigen besonders deutlich seine Entwürfe für fürstliche Trauerdekorationen, in denen der übliche Pomp mit barocken Formen bestritten wird (Abb. 284, 285). Daß der Zug zum Leicht-Anmutigen, Graziösen durchaus auf der Linie des Barock lag, haben wir schon in Italien beobachtet. Die „grazia“, „grace“, war eine von der Theorie geforderte, von der Praxis erstrebte Eigenschaft. Bei den Franzosen, denen ein Gefühl für Anmut im Blute zu liegen scheint, gewann sie ein besonderes Maß von Schätzung. Wenn Perrault in seinen Schriften schon mit dem Begriff der „grace“ operiert, so wurde ihr vollends im achtzehnten Jahrhundert gehuldigt. Für dieses ist Bérain ein Wegbereiter, indem er Le Brun und Le Pautre gegenüber das Ornamentale leichter, flüssiger, beweglicher macht und dadurch dem Rokoko vorarbeitet. Das erleichterte Kurvensystem findet eine neue Funktion bei der Panneauverzierung, die sich zum Hauptträger der Wanddekoration herausbildet, und wird ein die ganze Innenausstattung beherrschendes Element. Als im achtzehnten Jahrhundert von Italien ein Strom spätbarocker Elemente der borrominesk-extremen Richtung eindringt, findet er für seinen Lauf ein Bett bereit und kann sich eine Zeitlang frei ergießen. Als ein bedeutsamer Vermittler erscheint neben dem Südfranzosen Toro (Abb. 291) der aus den Niederlanden stammende Oppenord, der nach langen Studien im Süden sein aus Kurven, Rollwerk, Kartuschen, Muscheln zusammengesetztes Dekorationssystem zur Geltung zu bringen weiß. Verstärkt wird die italienische Welle noch durch das Wirken des in Turin geborenen und gleichfalls in Italien geschulten Meissonnier, der seinen persönlichen Stil auch auf dem, was er im Süden in sich aufgenommen, begründet und daraus seine üppige und ausschweifende Rocailleornamentik ableitet. Das Rokoko entsteht aus einem Zusammenwachsen der unter italienischem Einfluß entwickelten Formen mit einem neuen nationalen Dekorationsstil, der, Bérains Bestrebungen fortsetzend, durch Claude Gillot und seinen Schüler Watteau ausgebildet und ganz auf das Gebiet des Leichtschwebenden, zierlich Bewegten, Graziösen geführt wird.

Für die Stellung und den Charakter der Plastik innerhalb des französischen Barock sind zwei Umstände hauptsächlich bestimmend geworden: einmal daß sie vornehmlich von dem Hof in Dienst genommen und so in das



absolutistische System eingestellt wurde, ferner — was damit zusammenhängt — daß sie sich in weitem Umfange dekorativen Aufgaben zu widmen hatte, und daß diese zum großen Teil von einer Zentralstelle dirigiert wurden. Das Ergebnis war, daß eine allgemeine Nivellierung eintrat. Nach einem Hin- und Herschwanken und einer Anlehnung an verschiedenartige Vorbilderkategorien während der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erhielt die Plastik unter der Regierung Ludwigs XIV. und durch den für Versailles und den Hof bestimmten Aufgabenkreis eine Art von Sammlung. Elemente des Manierismus gingen in die Barockskulptur über, was dadurch befördert wurde, daß durch die Pariser Akademie und ihre Zweiganstalt in Rom die Antike als hauptsächliches Bildungselement zur Vorschrift gemacht wurde. Ein Studienaufenthalt in Italien erschien für den Lehrgang als unentbehrliche Voraussetzung, wo man denn aus Antike, Renaissance und zeitgenössischem Barock sich in verschiedenen Dosen seine Rezepte zurechtmachte.

Als eine Erscheinung von ausgesprochen barocker Eigenart reckt sich aus dem allgemeinen Niveau Pierre Puget, der durch sein Formgefühl sich stark zu dem italienischen Barock hingezogen fühlte und eng an diesen anschloß. Er bevorzugt Motive, die Gelegenheit zur Entfaltung starker und heftiger Bewegung bieten, und sucht in der Bewegungssteigerung ein wesentliches Ausdrucksmittel seiner Kunst. Die Formmasse hält er nicht zusammen, sondern zerreißt und durchlöchert sie, so daß vielfach Lücken zwischen den unruhigen Konturlinien entstehen; Körper- und Gesichtsausdruck steigert und übertreibt er bis ins äußerste, mag es sich um ein körperliches Schmerzgefühl wie bei dem von dem Löwen angefallenen Milo von Croton oder um eine seelisch-ekstatische Erregung wie bei einem kirchlichen Heiligen handeln (Abb. 300, 301). Dabei schaltet er in Einzelheiten mit naturalistischen Motiven, die über das „akademisch“ Zulässige weit hinausgehen. Ein Hang zum Bizarren ist ihm eigen, der ihn, gestützt auf eine virtuose, jeder Schwierigkeit Herr werdende Technik zu allerhand Extravaganzen verleitet, während er ein inneres Gefühl nicht wirklich tief zu berühren vermag (Abb. 299, 407).

Eine Formgebung, wie sie Puget vertritt, findet man in Frankreich sonst hauptsächlich bei kirchlichen Werken, die der für den gegenreformatorischen Aufgabenkreis üblichen barocken Ausdrucksweise folgen. Die Kunst von Versailles, die auf weltlichem Gebiete die Führung hatte, war auf ein klassisches Dogma festgelegt, ohne sich dabei barocken Einwirkungen zu entziehen. Sie stand teilweise unter Berninis Einfluß (Abb. 166), wie überhaupt dessen Meisterschaft als Plastiker auch von akademischer Seite unumwunden anerkannt und in gewissen Zügen nachgeahmt wurde. Ein Werk wie seine Apollo- und Daphne-Gruppe, die ihrerseits in gewisser Beziehung von der Antike abhängig war, durfte auch strengen französischen Ansprüchen als vorbildlich und unter den Begriff des Klassischen fallend gelten. Ein Moment, das für diese Plastik verschiedenartigen Gegenständen gegenüber einen gemeinsamen Ausgangspunkt



bildet, ist die Stilisierung ins Heroische, die sowohl für die Wiedergabe mythologischer Stoffe wie für die Verkörperung des absolutistischen Ideals in der Person des Herrschers und seiner Trabanten gefordert wurde (Abb. 296, 297), eine Stilisierung, die, aus Italien übernommen, eine spezifisch französische Wendung ins Höfisch-Zeremonielle und Gesellschaftlich-Elegante erhielt, ohne daß eine wirklich große und erhabene Vorstellung dahintersteht, so daß alles den Schein des Gemachten und Gekünstelten trägt. Die Götter und Helden, mit denen Schloß und Park von Versailles bevölkert wurden, sind schemenhafte Wesen ohne Saft und Kraft. Der Bildhauer war öfter nur der ausführende Teil, der sich nach dem Entwurf eines anderen, z. B. Le Brun, zu richten hatte.

Was diese Coyzevox, Girardon und wie sie alle heißen, geschaffen haben, berührt uns heute nicht mehr stark, da wir mit jener Anschauungswelt keine Verbindung haben, abgesehen von einer hier und da sich einstellenden Freude an der geschmacklichen und technischen Qualität dieser oder jener Leistung. Zu einer originalen und lebendigen Schaffensweise gelangt die Skulptur erst nach den befreienden Taten des Rokoko (Abb. 292, 293).

Die Porträtplastik ist einem Zwange unterworfen, der sie ganz von gesellschaftlichen Faktoren abhängig macht. Da sie nur für die hochstehenden und führenden Kreise in Frage kam, so mußte sie sich den durch das tonangebende höfische Wesen vorgeschriebenen Anschauungen fügen (Abb. 184, 294, 295). Als Grundlage für die plastische Aufgabe wurde die äußere Repräsentation verlangt, die in jener schon angedeuteten Heroisierung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Man schloß sich dafür entweder unmittelbar an einen antik-römischen oder an einen modernen Typus an. Von besonderem Einfluß wurde das Vorbild, das Bernini in seinen Büsten des Herzogs von Modena und Ludwigs XIV. aufgestellt hatte, in denen man ein Ideal barocken fürstlichen Wesens verwirklicht sah. Eine herausfordernde und schneidige Haltung, akzentuiert durch eine Gewand und Allongeperücke durchwühlende Bewegtheit, ein Feuer, das jedoch etwas Künstliches hat, das ist es, was die Erscheinungsform dieser Art von Bildnissen bestimmt, und die Plastik suchte das mit der ihr eigenen Routine und in das Technische gelegten Verve herauszustellen. Das heroisierte höfische Porträt gab für alles das Muster ab. Feinere geistig-seelische Qualitäten, wie sie Büsten Berninis in so hohem Maße eigen sind, kommen hier nur selten zum Vorschein. Läßt man die in Stein gemeißelten Menschen jener Tage an sich vorüberziehen, in einer das Bewußtsein von Stand und Würde betonenden Haltung verewigt, so hat man eine Illustration zu dem schwermütigen Ausspruch von Saint Simon: „Trotz meiner ansehnlichen Stellung fühlte ich mich in einem Lande, wo das äußere Ansehen mehr galt als alles übrige, sehr vereinsamt.“

Für das gemalte Porträt hat Frankreich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die Auffassung vorgezeichnet, die überall anerkannt wurde. Italien hat in seinem Seicento wohl eine Anzahl vortrefflicher

lebensvoller Bildnisse von der Hand verschiedener Maler aufzuweisen, aber es hat nicht wie die Franzosen einen Typus, der es zu einer Allgemeingültigkeit brachte, erzeugt, und es hat in der Porträtmalerei nichts, was sich an Qualität den Berninischen Büsten an die Seite stellen ließe. Die hohen italienischen Kreise zogen auch gern Ausländer heran, die ihrem Geschmack zusagten. So hat van Dyck der stolzen, prachtliebenden Genuesser Nobilität gehuldigt, Sustermans die steif-zeremoniösen Damen und Herren des toskanischen Hofes verewigt; Velazquez schuf in dem Papst Innocenz X. das hervorragendste Bildnis auf italienischem Boden. In dem zentralisierten Frankreich, wo sich alles in Paris und um den Hof kristallisierte, entstand ein offizieller Porträttypus, der als Ausdruck einer Zeitstimmung etwas Paradigmatisches bekam. Als Schöpfer dieses Typus spielt Rigaud, der bedeutendste Vertreter des Faches unter Ludwig XIV., für die Malerei eine ähnliche Rolle wie Bernini für die Skulptur. Anknüpfend an van Dyck, der dem offiziellen Porträt des siebzehnten Jahrhunderts seine grundlegende Auffassung gegeben, läßt er den Dargestellten als Glied eines dekorativen Ensembles erscheinen, dessen Pomp er in barockem Sinne aufs höchste steigert. Das Imponierende des Wesens, das für diese Auffassung und die für sie geltende Sphäre Vorbedingung ist, wird durch das reiche dekorative Beiwerk gehoben. Da Rigaud über bedeutende dekorative und malerische Fähigkeiten verfügt und seiner Vorstellung eine in ihrer Art vollkommene Gestalt zu verleihen weiß, so haben auch seine Bildnisse unter den in Betracht kommenden Voraussetzungen etwas Imponierendes (Abb. 322, 323). Largillière, der gegen Ende des Louis XIV den größten Ruf hatte, leitet bei gleicher Grundauffassung mit einer mehr leichten und gefälligen Eleganz in der Haltung zu der Régence über (Abb. 324, 325). Bei Philippe de Champaigne, der in Beziehung zu dem Kreise von Port Royal stand, hat das Repräsentative mit einer größeren Vereinfachung einen mehr nüchternen Ernst und gemessene Würde angenommen (Abb. 320, 321).

Auf den verschiedenen Gebieten der Historie war die französische Malerei stark abhängig von Italien und schloß sich, ihren klassischen Neigungen folgend, vorwiegend der Richtung der Carracci an. In der Stilperiode des Louis XIII war der hier führende Maler größten Ansehens Simon Vouet, ein reiner Eklektiker, der mit den bedeutendsten Aufträgen überhäuft wurde (Abb. 308). Dem Naturalismus Caravaggios war die offizielle Kunst nicht gewogen. Valentin, der ihm ein treuer Jünger war, blieb eine vorübergehende Erscheinung (Abb. 306).

Aber einen höchst originalen Geist hat Frankreich in dem Fache der Graphik in dem Lothringer Jaques Callot hervorgebracht; der erste, der die Radierung in ihrer technischen Besonderheit zu einer selbständigen Kunst erhob. Auch er hat sich jung das Wesentliche seiner künstlerischen Erziehung in Italien geholt, ging von dem Manierismus aus, überwand ihn aber mit seinem starken Wirklichkeitssinn und betätigte sich hauptsächlich nach der realistischen Seite



mit einer merkwürdigen und ihm eigenen Mischung von Naturalismus und Phantastik. Als Schöpfer von festlichen Aufzügen und Theaterszenen, der Folgen der Balli (Gestalten der *Commedia dell' arte*), der Capricci, der Bettler, der *Misères de la guerre*, errang er Ruhm und Popularität bis in unsere Zeit (Abb. 303, 304, 305). Ein Meister der Bewegung, der aus einem echt barocken Gefühl die Vielgestaltigkeit des Lebens da, wo es besonders packend, wirbelnd, anreizend und aufregend ist, einzufangen suchte und das Eindrucksmäßige, Flüchtige, Eilende mit einem außerordentlichen Sinn für den charakteristischen Zug des Momentes in einer biegsam sich jeder Regung anschmiegenden, graziös und geistreich pointierenden, auf impressionistische Wirkungen ausgehenden Zeichenkunst vergegenwärtigt. Von einem weitreichenden Einfluß auf das Zeitalter überall da, wo man Ähnliches erstrebte, Bewegungsphänomene (Schlachten und Getümmel) aufgriff, improvisatorische Neigungen verspürte, wie wir das bei der Neapler Schule sahen.

Für den hohen Stil der Malerei blieb der bolognesische Geist bis gegen Ende des Jahrhunderts vorbildlich und erhielt durch die Vorschriften und Methoden der Akademie unter Führung von Le Brun ein autoritatives Ansehen. Ihm huldigte auch Mignard, der Hofmaler und der Günstling der Frau von Maintenon, der seinen weichlichen und sentimentalischen Ergüssen durch ein Kolorit, das sich von Rubens und seinen Nachfolgern Anregungen geholt hatte, etwas aufhalf (Abb. 318, 319).

Die stärkste schöpferische Kraft — neben Callot — entwickelte nach der klassischen Seite Nicolas Poussin (Tafel XXX, XXXI, Abb. 309, 310, 311, 312). In ihm findet man grundlegende Eigenschaften nicht nur des Wesens jener Zeit, sondern der französischen Anlage überhaupt verkörpert: *raison* und *grace*. Als Schüler Domenichinos und den größten Teil seines Lebens in Rom ansässig, sah er sich von vornherein als Verweser einer klassischen Überlieferung an, die durch ihn eine neue Festigung erhielt, und zog aus dem römischen Boden und der römischen Umwelt die seine Naturauffassung bestimmenden Vorstellungen. Jedem Gegenstand, mochte er biblischer oder mythologischer Art sein, einen Zug von heroischer Größe zu geben, war für ihn eine grundsätzliche Voraussetzung. Er legte ihn ebenso in das Wesen seiner Gestalten wie in die rein formale Anlage, die in ihrer durch gesetzliche Kräfte geregelten und unverrückbaren Ordnung den Sinn für das Erhabene aufrufen sollte. Einer von denen, welchen aus ihrer Natur heraus das Heroische lag. Da Verstand und Phantasie sich bei ihm die Wage halten und seine besten Werke der adäquate Ausdruck einer wirklich eigenartigen formalen Phantasie sind, so ist damit ihr künstlerischer Wert entschieden, wenn man auch ruhig zugeben darf, daß Arbeiten von ihm existieren, die bei Vorherrschen des Verstandesmäßigen etwas Langweiliges und Steriles haben. Ein Gefühl für echte Harmonie, die eine unbeschreiblich wohltuende und ruhig-beseligende Stimmung weckt, durchwaltet seine Kunst, die sich am größten im Zuständlichen zeigt, während sie der Dynamik des Bewegt-Dramatischen nicht gewachsen ist und



bei einem derartigen herausfordernden Stoffe leicht outriert. Er ist auch nicht Akademiker in dem Sinne, daß er für die Farbe kein Organ hätte, wie man ihm später nachgesagt hat. In Italien folgte er der an die Venezianer sich anschließenden Richtung, hielt sich indessen nicht an die mit breiter und lockerer Faktur arbeitenden Vertreter des späteren Cinquecento, sondern bildete sich nach Tizians früherer, die Farben in ein festes Formgerüst einspannenden Darstellungsweise und brachte es zu einem Ausgleich von zeichnerischer Anlage und koloristischer Durchführung, der in seinen Meisterwerken als durchaus stilgemäß und beglückend empfunden wird.

Auch als Landschaftler gehört Poussin zu den größten Erscheinungen des Seicento und steht hier gleichfalls in der italienischen Tradition und unter dem Einfluß der römischen Natur. Er ist der reifste Vertreter und Vollender der in der Carracci-Schule vorgebildeten heroischen Landschaft, deren Elemente ihm durch Domenichino vermittelt wurden und die durch ihn ihre endgültige und in die Zukunft wirkende Fassung erhielt. Hatte man seit der Renaissance das Heroische in dem Menschlichen verkörpert, so schreitet man im Barock zu einer Symbolisierung des Heroischen durch reine Naturformen, die, aus der Wirklichkeit abgezogen, einer Formgesetzmäßigkeit unterstellt werden, an deren Bestehen sich die Auslösung bestimmter Gefühle und Assoziierung bestimmter Vorstellungen knüpft. Während früher das Landschaftliche eine Begleitung des figürlichen Vorgangs war, liegt hier der Schwerpunkt in der Landschaft, auf welche die kleinen Staffagefiguren abgestimmt werden und an deren Wesensausdruck sie teilnehmen; sie erscheint in Fällen, wo ein außergewöhnliches Walten von Elementen, Sturm, Gewitter und dergleichen, gegeben wird, wie ein aktiver Organismus, dem die dynamischen Kräfte, die zum Durchbruch kommen, eingeboren sind — eine ganz neue Art Verpersönlichung der Natur (Abb. 313, 314, Tafel XXXI).

Auch der zweite Hauptvertreter einer heroisierenden Landschaftskunst, die aber mehr ins Idyllische und Sentimentale spielt, war ein Franzose, aus Lothringen gebürtig, und hat der römischen Natur seine idealen Bildungen entlehnt. Weniger vielseitig in den Formschöpfungen, hat Claude Lorrain sich mehr auf die farbigen Stimmungsreize, die durch wechselnde Beleuchtungen der Tageszeiten und atmosphärische Einflüsse hervorgerufen werden, eingelassen. Was die Niederländer mit einer mehr imitativen Tendenz für die nordische Landschaft, das sucht er mehr idealisierend und stilisierend für die südliche herauszuarbeiten. Nicht nur einzelne Naturobjekte, Bäume, Berge, werden zu Trägern eines erhabenen Gefühls gemacht, er verwendet auch phantastische Baulichkeiten, die in klassischen Formen gehalten sind, und Ruinen, um demselben Eindruck zu dienen. Das Beruhigte, Friedevolle, Träumerische ist das, was seinem Wesen am meisten genehm ist. Durch die verklärende, eindämmende, lösende Wirkung des Lichtes führt er einen Stimmungsfaktor ein, der für Poussin, der mehr auf die feste Struktur der Dinge ausging, nicht in der Weise wesentlich war (Abb. 316, 317, Tafel XXXII, XXXIII).

Neben diesen beiden hat Gaspard Dughet, der Schwager Poussins und auch nach ihm benannt, auf römischem Boden die heroische Landschaft gepflegt, aber bei seinen Motiven und der Art seiner Gestaltung vor allem das Wildbewegte und Stürmische bevorzugt (Abb. 315). Je nach der Stilisierung und Beseelung konnte man so auf verschiedene Einfühlungsmöglichkeiten des Menschen Bezug nehmen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Hauptvertreter dieser Landschaftskunst Männer vom Norden waren, welche die italienische Natur mit dem Auge des Fremden betrachteten und sich mit dem Auge der Liebe in sie hineinlebten.

Galt Poussin schon zu seiner Zeit zweifellos als der angesehenste und repräsentativste Vertreter der französischen Malerei — ein Klassiker, der aber von der akademisch-eklektischen schwülstigen Hofkunst weit abstand —, so vermißte man doch an ihm auch etwas, was das eigentlich Koloristische ausmacht, wofür das auf malerische Werte eingestellte Jahrhundert besonders empfänglich war. Zwischen den beiden Einflußsphären, der italienischen und der flämischen, stehend, haben sich französische Künstler auch an dem malerischen Vortrag von Rubens, der in Paris die glorreichsten Werke hinterlassen, inspiriert — wie der schon genannte Mignard —, ohne daß das jedoch zu irgendwie hervorragenden Leistungen nach der Richtung führte. Die Theorie bemächtigte sich, wie schon in Italien, des alten Gegensatzes zwischen der Zeichnung und der Farbe, was gegen Ende des Jahrhunderts den bekannten Methodenstreit über die malerischen Darstellungsmittel zwischen den „Poussinisten“ und den „Rubénisten“ hervorrief, indem die ersteren, sich auf Poussin berufend, nach akademisch-klassischer Auffassung den Wert des Zeichnerischen in den Vordergrund rückten, die letzteren als Anhänger von Rubens das Kolorit in sein Recht einzusetzen trachteten. Der Sieg wurde in der Praxis für die Farbe entschieden, als in einem Augenblick, da man gegen die alte akademische Hofkunst schon längst rebellisch geworden war, in Watteau eins der größten koloristischen Genies auftrat, der, selbst flämischer Abkunft und in einer inneren verstehenden Beziehung zu dem, was Rubens wirklich wollte, mit einer originalen Sehbegabung aus der Natur schöpfte, die Malerei um neue optische Werte bereicherte und mit einer außerordentlichen Beweglichkeit des Geistes und der Hand von Grund aus reformierte. Zugleich ein Bahnbrecher für jene Neuorientierung auf dem Gebiete des Dekorativen, die zu dem Umschwung des Rokoko führte.

Deutschland war durch seine Spätgotik gleichsam prädisponiert für den Barock. Die Spätgotik war ein Bewegungsstil, der alle Gebiete, Ornament, Plastik, Malerei, erfaßte, der auch für innere seelische Bewegtheit neue bildliche Darstellungsweisen suchte; in ihr spiegelt sich teilweise die tiefe Erregtheit, von der das deutsche Volk vor und zu der Zeit der Reformation ergriffen wurde — ähnlich wie später der Barock Ausdrucksmittel für die gegenreformatorische Religiosität bot. Wenn man im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert gotisch und „barock“ als verwandt ansah und die beiden Worte — wenn auch in tadelnder Absicht — synonym gebrauchte, so liegt dem ein tieferer Sinn zugrunde, als man damals meinte. Durch die Aufnahme der Renaissance und die Verarbeitung dessen, was man davon verstand und sich anpaßte, wurde der spätgotische Entwicklungsstrom gehemmt und eingedämmt, aber ein Ringen mit dem Südlich-Klassischen, dem das deutsche Formgefühl wenig entgegenkam, dessen eigentliches Wesen, Proportionsharmonie und Raumgestaltung, man sich nicht zu eigen zu machen vermochte, führte zu keinem endgültigen Ergebnis und zu keiner auf das Klassische begründeten Neuorientierung, wie sie in Frankreich leicht vor sich ging. Man hielt sich hauptsächlich an das, was der eigenen Auffassungsweise am nächsten kam, an das Dekorative der Renaissance, bevorzugte Bildungen, wie man sie in der oberitalienischen Frührenaissance fand, mit ihrem reichen, vielfältigen, kleinteiligen Detail, und verquickte es mit dem ererbten Gotischen, das, wenn auch seiner alten Schwungkraft beraubt, latent oder offen weiterwirkte. Da zu gleicher Zeit, wo sich ein spätgotisches Gefühl mit der unverdaulichen Renaissance auseinanderzusetzen suchte, schon neue Formen des Frühbarock, teilweise unmittelbar von Italien, teilweise durch niederländische Vermittlung, eindringen, so kreuzte sich ein von außen zugeführter barocker Bewegungsstil mit den Ausläufern des spätgotischen, woraus sich Kombinationen ergaben, die für den deutschen Frühbarock charakteristisch sind.

Was man unter diesem Begriff zusammenfassen kann, ist nichts Homogenes. Vielfache Strebungen gehen durcheinander und verwirren sich, Zwitterbildungen entstehen, der Synkretismus von einheimischen und importierten Formen führt vor dem Dreißigjährigen Kriege zu keinem rechten Klärungsprozeß. Erzeugnisse solcher Übergangsstimmung sind Werke wie die Altäre der Augsburger Ulrichskirche (1603—1606 — Abb. 327), die mit ihrer Zerlegung in viele kleine Bestandteile, ihren Auflösungen und Durchbrechungen, ihrem auf eine



flimmernde Bewegtheit angelegten Gesamteindruck eine Vorstellung von deutschem frühbarockem Gefühl zu geben vermögen. Plastik und Malerei, soweit sie höhere Ansprüche erheben und sozusagen hoffähig erscheinen wollen, wandeln in den Bahnen des internationalen Manierismus. Die Architektur ist reich an Kompromissen zwischen Altem und Neuem und an Entlehnungen, aber ohne starke schöpferische Kraft. Aus der Berührung mit dem römischen Baugeist ist aber gleich zu Anfang ein großartiges Werk hervorgegangen: die Münchener Jesuitenkirche zum heiligen Michael, deren Inneres auf ein an gotische Eindrücke gewöhntes Auge mit seinem entgegen dem hergebrachten Stützensystem klar begrenzten und durch Wandpfeiler gegliederten Einheitsraum, mit der gewaltigen Tonnenwölbung und den klassischen Formbestandteilen wie eine Offenbarung wirken mußte. Ist bei dem vielfach und auf lange hinaus als Vorbild benutzten Bau einerseits der Anschluß an italienischen Frühbarock (Gesù in Rom) unverkennbar und auch beabsichtigt, so folgt andererseits die Konstruktion des Gewölbes gotischen Gepflogenheiten. Das deutsche Gefühl ist im allgemeinen noch nicht imstande, den Strukturzusammenhang eines südlichen Bauwerks im ganzen zu erfassen. Man sucht sich erst in einzelne Teile hineinzubuchstabieren, konstruiert, wie an dem Rathaus in Nürnberg, ein frühbarockes Portal möglichst gewissenhaft nach (Abb. 328), und hält sich dabei bald an italienische, bald an niederländische Vorbilder, ohne aus Eigenem viel hinzuzutun. Eine freie und selbständige Verarbeitung frühbarocker Eindrücke in deutschem Geiste, die sich auf das Gebäude in seiner Gesamtheit erstreckt, ist einmal in vorzüglicher Art bei dem Augsburger Zeughaus des Elias Holl gelungen.

Bei der großen Neigung für das Dekorative wirkt sich zu Anfang die barocke Entwicklung besonders reich und intensiv auf ornamentalem Gebiet in neuen Formbildungen aus. Der unter Ausschaltung des Gotischen eng an das Italienisch-Klassische sich anschließenden Ornamentik der sogenannten deutschen Frührenaissance, wie sie uns besonders durch Aldegrever und die Kleinmeister geläufig ist, stellt sich das Rollwerk in seinen Eigenbildungen und in Verflechtungen mit anderen abstrakten Elementen, wie Maureske und Bandwerk, gegenüber. Die Kartusche wird, wie in den anderen Ländern, ein Brennpunkt für den barocken Formtrieb, teilweise, wie anfangs in den Niederlanden, in den mehr eckigen, harten, schreinermäßigen Formen angelegt, teilweise den weichen, rundlichen italienischen Bildungen angeähnt. In mannigfachen Abwandlungen und Kombinationen, die als Knorpelwerk, Schweifwerk, Ohrmuschelstil bezeichnet werden, äußert sich der barocke Drang, Formen zu verschmelzen, verwachsen und durcheinanderschießen zu lassen, und gerade darin ergeht sich der deutsche Kunstgeist mit einer besonderen Wollust. Es kommt zu jenen wie aus einer teigigen oder schwammigen Masse geformten, aus mannigfachen miteinander verschlungenen Motiven sich zusammensetzenden Gebilden mit unbestimmten Konturen, grenzenlosen, hin und her wogenden, sich zusammenziehenden und aufblähenden Teilen, die

bald an ihren zügellosen, sich fast krankhaft steigernden und bis zum Sinnlosen ausartenden Übertreibungen zugrunde gehen. Dazu tritt eine gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts mit einem neuen Impuls wieder einsetzende Anwendung gotischer Bestandteile. Ein Ergebnis dieses Entwicklungszuges und dieser Symbiose heterogener Formbildungen ist der phantastisch krause und überladene Stil, der sich an den Namen des Straßburgers Wendel Dietterlin knüpft (Abb. 326). In der Ornamentik spiegelt sich der chaotische Zustand wider, den die deutsche Kunst von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bis nach dem Dreißigjährigen Kriege aufweist: ein schier unentwirrbares Neben- und Durcheinander vielfacher und verschiedenartiger Strebungen mit mannigfachen Anläufen und Rückfällen, ohne daß sich ein einheitlicher Stilwille durchzusetzen vermag.

Die eingehende Berührung mit dem ausländischen Hochbarock, die nach der während des Krieges eingetretenen Stagnation erfolgte, hat auf die deutsche Kunst nach der Seite ihrer eigenen Fähigkeiten belebend gewirkt. Diese rückte jetzt, aus einer lokalen Beschränktheit heraustretend, in die große europäische Barockbewegung ein und gelangte mit all den in dem internationalen Austausch gewonnenen Darstellungsmitteln zu Ausstrahlungen ihres innersten Wesens. Das Schwankende, Verwirrte, Ziellose der vorhergehenden Zeit ist geschwunden. Zuflüsse von verschiedenen Seiten werden in ein Bett geleitet, übernommene Formen mit einem dem eigenen Willen entsprechenden Sinn und Wert begabt; es kommt zu einer Stilschöpfung, die neben den Barockarten der übrigen Länder ihren besonderen Aufgaben und Wirkungsabsichten nachgeht und ihre selbständige Stellung einnimmt. Mit einem höchst erfinderischen Vermögen und einem außerordentlichen Reichtum an Erscheinungsformen hat der deutsche Hochbarock seine Sendung erfüllt. Für das südliche und östliche Deutschland mit Österreich haben hauptsächlich italienische Einwirkungen richtunggebend gewirkt. Zahlreiche Italiener wurden in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herangezogen und fanden an den Höfen wie bei der Kirche Beschäftigung, nicht nur leitende Architekten und erfindende Köpfe, sondern auch Scharen von Handwerkern. Deutsche zogen über die Alpen und lebten sich dort in die neu entstandenen Dinge ein. Und nun wird es das Extrem-Barocke eines Borromini, Bernini, Pozzo, dem sie sich am regsten hingeben, dem sie die fruchtbarsten Anregungen entnehmen, während das Klassisch-Barocke wohl auch studiert, bewundert, nachgeahmt wird, aber nicht in der Weise eigene schöpferische Kräfte entbindet. Das Ergebnis der Auseinandersetzung war, daß man mit den barocken Formen auf allen Gebieten frei schaltete und auf dem Instrument wie auf einem eigenen zu spielen verstand.

Bevor man zu dieser Freiheit gelangte, mußte man sich aber erst allmählich mit der neuen Anschauungsweise vertraut machen, wobei die allenthalben auf deutschem Boden tätigen Italiener Schrittmacher waren. Durch den Katholizismus wurden die römischen Kirchenschemata, die eine internationale



Geltung erlangten, eingeführt. Wie in München in der Michaelskirche der erste große Einheitsraum nach dem Muster des Gesù schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts hingestellt war, so entstand hier etwa hundert Jahre später eins der ersten Musterbeispiele für die Basilika mit Querschiff und Vierungskuppel, die sich zu einem der führenden Kirchentypen entwickelt hatte: die von einem Italiener entworfene, von einem anderen Italiener ausgeführte Theatinerkirche. Demselben Schema folgt die von Johann Dientzenhofer in starker Abhängigkeit von seinen römischen Studien geschaffene Anlage des Doms von Fulda, wo ein mächtiges Querschiff mit Vierungskuppel dem Langschiff den Rang streitig macht und dem zentralen Gedanken mehr Geltung verschafft, und wo schon durch ein Ineinanderspielen von Hauptschiff und Nebenschiffen vermittelt großer und kleiner Öffnungen, durch eine beginnende Auflösung der umschließenden Formen auf den räumlich-optischen Reiz abwechslungsreicher Durchblicke hingearbeitet wird (Abb. 329).

Die Dekoration solcher italianisierenden Bauten ist in weißem Stuck ausgeführt, mehr oder weniger überladen und schwülstig und auf stark plastische Wirkungen angelegt; der Ornamentschatz im wesentlichen mit klassisch-barocken Motiven bestritten. Nach jener Verwirrung, in die das deutsche dekorative Gefühl durch die Unterbindung der Tradition während des Krieges und durch die Ausartungen des Knorpelstils, der allerdings hauptsächlich im Norden grassierte, geraten war, suchte es zunächst wieder Halt durch eine Anlehnung an fremde Vorbilder, sei es italienische oder französische, denen eine feste Tradition zugrunde lag. Akanthus, Lorbeerstab, Girlande, die auf klassische Muster zurückgehenden Motive, bildeten die Grundlage für die Ornamentik, womit sich stellenweise barockes Kartuschenwerk und Figürliches verband, alles in plastischer Sonderung gegeneinandergestellt. Die italienischen Baumeister, die ihre Stukkatoren zur Hand hatten, führten in die von ihnen errichteten Kirchen selbst ihr Dekorationssystem ein, wie Barelli bei der Münchener Theatinerkirche, die Familie Carlone bei ihren zahlreichen Bauten auf deutschem und österreichischem Gebiete. Dazu traten französische klassische Muster, die in Ornamentstich- und Vorlagewerken durch die betriebsamen Augsburger und Nürnberger Verleger verbreitet wurden, wobei das „romanische Laubwerk“ eine besondere Rolle spielte. Auf der Akanthusornamentik baute sich zuerst die Dekorationsweise der gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts einsetzenden höchst fruchtbaren Stukkatorenschule des Klosters Wessobrunn in Bayern auf, die bald über den ganzen Süden hin die umfangreichste Tätigkeit entfaltete und die gesamte Entwicklung bis in das Rokoko begleitete. Das Akanthusornament empfing unter den Händen der Deutschen aber teilweise ein besonderes Gepräge, nahm krause, lappige, bizarre Formen an, die von den klassischen wesentlich abwichen (Abb. 331). Zu diesem Motivenschatz gesellte sich seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die von Bérain aufgebrachte Bandwerkornamentik, der man



gleichfalls eigene Ausdruckswerte zu verleihen wußte und die als „Bandelwerk“ einen festen Platz in der deutschen Dekoration errang.

Was uns den deutschen Barock wert macht und ihm seine einzigartige Stellung verleiht, das spricht nicht aus jenen stark von Italien abhängigen, strenger gehaltenen Raumbildungen mit klassizierender Dekoration und nüchtern weißen Stukkaturen. Es ist nicht so sehr das Groß-Monumentale als das Malerisch-Optische, wo er seine höchsten Triumphe feiert. Echtester deutscher Barockgeist schwingt in dem Innern der Klosterkirche von Melk (Abb. 330), die sich wohl das Schema des römischen Gesù für den Grundriß zum Muster genommen, aber in ihrer Wirkung etwas völlig Andersartiges und Einziges bietet. Man genießt ein durch glückliche Verhältnisse bewirktes Raumgefühl und wird umrauscht von dem durch die Mantelformen pulsierenden Strom üppigen dekorativen Lebens. Über den Mittelschiffarkaden von grauem Marmor mit vergoldetem Ornament strecken sich leichte, anmutige Emporenbalkone, in Grün und Gold gehalten, mit einer gewissen naiven Koketterie vor, die mit ihrem holzlaubenartigen Charakter im Süden nicht ihresgleichen haben. Nichts mehr von dem kalten Weiß der Italienerbauten, die Farbe hat das Wort sowohl durch die Malereien an den Gewölben wie durch die Polychromie aller plastischen Teile. Was der geniale Erfinder Jacob Prandauer hier mit einer wundervoll durchgeführten Vereinheitlichung in dem Zusammenwirken von Farbe und Form geleistet, gibt sich als ein Gesamtkunstwerk nach dem Ideal des Barock, das sich durch eine ihm ganz eigene Rhythmik und Melodik auszeichnet. Nach derselben Richtung geht — nur um eine Nuance schwerer, nicht so süß und einschmeichelnd österreichisch — die kleine einschiffige Johann Nepomuk-Kirche der Brüder Asam in München, deren hinreißende, bewegte, malerische Gesamtwirkung das Ergebnis des Aufgebots aller Mittel ist (Abb. 338). Man steht in einem Raum, dessen Grenzen für das Auge nicht faßbar, dessen Wandungen sich auflösen in eine flimmernde, zuckende, bald aufleuchtende, bald ins Dunkel zurücktretende Masse, deren Unbestimmtheit gewollt ist, geladen mit einer seelischen Intensität, die etwas Dringendes und Drängendes hat, durch die Lichtführung in eine magische Sphäre gerückt — das ist eine Stimmung, der sich das mystische Frömmigkeitsgefühl des gegenreformatorischen Katholizismus mit Vorliebe hingibt.

Nachdem die kirchliche Baukunst sich auf eigenen Boden gestellt hatte, zeigte sie sich besonders fruchtbar in der Gestaltung und Erfindung von Raumformen. Raumphantasie ist eine der großen Begabungen der führenden Architekten. Sie hat schon in der Spätgotik in der Erfindung und mannigfachen Ausgestaltung der Hallenkirche neue Gedanken in bezug auf Vereinheitlichung des Raumes hervorgetrieben, die in dem Barock weiterwirkten.

Mit dem Barock wurde der Zentralgedanke, das große südliche Ideal, aufgegriffen und zum Ausgangspunkt für selbständige Neubildungen gemacht. Ja, Zentralisierungsprobleme treten an die erste Stelle, nicht nur in Gestalt des reinen Zentralbaus, was das Seltenere ist, sondern vielmehr als

Verbindungen von Zentral- und Longitudinalgedanken (wie in Fulda und Melk) mit einem reichen Wechsel von Raumgruppierungen; in Begleitung damit Gewölbe- und Kuppelbildungen von höchst mannigfaltiger Gestaltung. War früher in der Grundrißbildung ein gewisser konservativer Zug, so wirft man sich jetzt darauf, vielfältige, komplizierte, absonderliche und ausgefallene Pläne zu erdenken: von runden, ovalen, polygonalen Formen, oder Verbindungen von polygonalen Teilen mit Segmenten von Kreis und Ellipse. Eine bevorzugte Aufgabe ist die Verschmelzung eines beherrschenden zentralen Raumes mit kleineren Nebenräumen, um abwechslungsreiche Ansichten und Durchblicke zu erzeugen und den Bewegungseindruck zu steigern. Bayern spielte infolge seiner engen Fühlungnahme mit Italien und der Beschäftigung zahlreicher Italiener durch den Hof eine führende Rolle. Die 1687—1692 erbaute Wallfahrtskirche in Vilgertshofen (Abb. 331) schließt sich an italienische Renaissanceformen an: ein beinahe quadratischer Mittelraum mit vier Exedren, kein ganz reiner Zentralbau, da in der Mittalachse mit dem tiefen Chor die Längsrichtung überwiegt, nicht mit einer Kuppel, sondern mit einem Kreuzgewölbe gedeckt. Die Dekoration ein schönes Beispiel der antikisierenden Art der Wessobrunner Stukkatorenschule. Der Italiener Antonio Viscardi, der Schöpfer der Münchener Dreifaltigkeitskirche (1711—1715), gab der weiteren Entwicklung einen wichtigen Anstoß und verstand es, in seiner ausgebreiteten Tätigkeit den italienischen Barock auf deutsches Wesen umzustellen — ebenso wie die in Würzburg tätigen Italiener sich ihrer neuen Wahlheimat anpaßten. Für eine der vollendetsten Lösungen als reiner Zentralbau mit Annexen darf Fischer von Erlachs Wiener Karlskirche gelten: ein großer ovaler Kuppelraum, dem sich in den Diagonalen kleine ovale Kapellen anfügen, während sich in der Richtung des kurzen Durchmessers des Ovals große Kapellen öffnen (Abb. 332, 352). Für das Problem der zentralen Anlage hatte Fischer in Rom seine Anschauung geschult und sich in seiner frühen Salzburger Tätigkeit schon darin versucht, bis er ihm in dem Wiener Bau die reifste Fassung gab, deren er fähig war, mit einer vollkommen klaren und harmonischen Durchbildung, die, wie seine ganze spätere Periode, unter Einwirkung klassischen Geistes steht. Wie sich die deutsche Phantasie den zentralen Kuppelbau, nachdem er einmal in ihren Gesichtskreis getreten war, zu eigen zu machen und verschiedenen Zweckbestimmungen anzupassen wußte, offenbart als besonders hervorragendes Beispiel die Dresdener Frauenkirche von Georg Baer, wo er in den Dienst des protestantischen Gedankens gestellt ist, um einen möglichst geräumigen und bequem zugänglichen Predigtraum, wie die Aufgabe lautete, zu schaffen (Abb. 333, 353). In der Erfindung ganz original, wie ein steinernes Gewächs sich schwer aus dem Boden ringend, von einer ernsten, wuchtigen, etwas ungeschlachten, aber grandiosen Wirkung, trägt dieser Bau einen stark germanischen Zug gegenüber der von einem romanischen Hauch berührten, einem internationalen Vornehmheitsideal angenäherten Wiener Karlskirche.



Die reichsten Entfaltungsmöglichkeiten bot dem barocken Baugeist die Verbindung von Zentral- und Longitudinalsystem, wo es zu immer verwickelteren und verschränkteren Anlagen kommt. Das Ineinandergreifen verschiedener Raumteile, ihre Verschmelzung und Durchdringung soll hier mit kühnen Berechnungen bis in die letzten Denkbareiten verfolgt werden. Nichts in sich Abgeschlossenes wird gegeben, überall Öffnungen, Durchblicke, wechselnde perspektivische Ansichten, das Auge in fortwährender Spannung und Erregung gehalten, so daß das Verhältnis des Menschen zum Raum fast etwas Dramatisches bekommt. Dabei werden die Raumgebilde und ihre Umgrenzungen im Anschluß an Italien zum Schwingen gebracht, aber man übertrumpft noch die kühnsten Erfindungen eines Borromini und Guarini. Emporen und Balkone schwingen in Mittelschiff, Querschiff oder Chor hinein, Gesimse winden sich in Kurvaturen mit reichsten Linienspielen, Gewölbe legen sich ineinander und durchdringen sich, so daß durch die vielfachen Seherschwerungen an das Aufnahmevermögen die größten Anforderungen gestellt werden. Und an den Gewölben und Kuppeln sind Malereien angebracht, die wieder alle Begrenzungen durchbrechen, den Raum nach oben öffnen und den Blick in himmlische Regionen leiten.

Wie die Aufgabe der Verbindung von Zentral- und Longitudinalsystem von einfacheren zu immer reicheren und verwickelteren Bildungen vorschreitet, kann man an den großen Klosterkirchen von Weingarten, Banz, Zwiefalten verfolgen. In Weingarten (Abb. 334), wo das Querschiff mit der geräumigen überkuppelten Vierung ungefähr im Zentrum der ganzen Anlage liegt und jedes der drei weiten Joche des Langhauses seinerseits zentralisiert und mit einer flachen Hängekuppel bedeckt ist, hat der Raumeindruck — wie gewöhnlich bei den Meistern der Vorarlberger Schule — etwas Kühles und Gemessenes. Banz ist eine echt barocke Schöpfung desselben Johann Dientzenhofer, der sich in Fulda der römischen Klassik nähert: das ganze Innere wie in eine federnde Bewegung versetzt, an den Emporen vor- und zurückspringende Balkone, elliptische Formen an Grundriß und Gewölben vorherrschend (Abb. 335). Dasselbe System mit raumauflösender Tendenz weiterentwickelt in Johann Michael Fischers Klosterkirche von Zwiefalten, wo noch besonders auf den Chor hingewiesen werden mag, der durch Säulenstellungen, die sich von der Vierung aus kulissenartig gegen ihn vorschieben, wie ein Bühnenbild konstruiert erscheint (Abb. 336).

In Johann Michael Fischer und Balthasar Neumann haben die Gedanken des deutschen Barock auf ihrer letzten Stufe ihre höchste Verwirklichung gefunden. Während Fischer ausschließlich Kirchenbaumeister war, hat Neumann sich auch in der Profanarchitektur in umfangreicher Weise betätigt und über einen großen Teil von Deutschland hin seinen Einfluß ausgeübt. Beider Schaffen wird stellenweise durch einen von Frankreich herwehenden klassischen Geist berührt. Fischer hatte eine Vorliebe für den Zentralbau und schwelgte in der Zusammenstimmung von Raumgruppen;



zugleich ging er auf Wirkungen aus, die ins Leichte und Lichte strebten, wohin überhaupt die Entwicklung in ihrer Gesamtheit abzielte. Eine der wunderbarsten Offenbarungen seiner Phantasie ist die Kirche von Rott am Inn, deren graziöses, in Helligkeit getauchtes und mit zarten Farben dekoriertes Inneres sich auf der Linie vom Barock zum deutschen Rokoko bewegt und auf den Ruf einer der bezauberndsten Bauschöpfungen Anspruch machen darf (Abb. 340). Zu den strengerem, mehr dem Klassischen sich nähernden Arbeiten des in räumlichen Erfindungen unerschöpflichen Meisters gehört die herrliche Kirche in Berg am Laim bei München (Abb. 341): ein Zentralbau, der sich aus mehreren zentralisierten Einzelräumen zusammensetzt, mit einem beherrschenden überkuppelten Zentrum, das sich querschiffartig erweitert, so daß sich das Ganze wieder in weich ineinander fließende und schwebende Raumbilder auflöst. Neumann hat in Vierzehnheiligen und Neresheim (Abb. 342, 343) Werke hinterlassen, an denen man sich von der Spannweite seines Schöpfergeistes eine Vorstellung machen kann. In Vierzehnheiligen hat er den Gedanken der Wallfahrtskirche durch den Zentralisierungsgedanken in der Weise symbolisiert, daß er den Gnadenaltar in die Mitte stellt und die ganze Anlage darum gruppiert; dieser erhebt sich in dem mittleren größten der drei vom Eingang aus aufeinander folgenden längsovalen Räume. Was hier in der Zerwühlung des Raumganzen und in der Durchschießung von Teilen geleistet, ist nicht mehr zu überbieten. Quergelegte Räume unterbrechen und zerschneiden die Längsrichtung, das eine Stück ist von Abseiten mit konkavgeschwungenen Emporen umgeben, ein anderes nicht, wobei wie in einem Ringen der verschiedenen Richtungsachsen der Zentralgedanke den Sieg behauptet. Der Auflösungsprozeß der plastischen Form hat seinen Höhepunkt erreicht; nur ein für optische Eindrücke empfängliches und geschultes Auge vermag dem Fluge einer solchen Raumphantasie zu folgen. Kühne Anwendungen von Berechnungen der höheren Mathematik sind die Voraussetzung für derartige Gebilde einer ins Grenzenlose sich erhebenden Einbildungskraft — wobei das Grenzenlose natürlich als künstlerischer Schein illusionistisch zu verstehen ist. Aber der Rationalismus des Mathematisch-Konstruktiven ist nicht Selbstzweck, sondern wird irrationalen Ideen untergeordnet. Neumanns umfassender Geist, der sich ebenso die Errungenschaften des von Italien abhängigen süd-ostdeutschen Barock wie die leitenden Grundsätze der französischen Klassik zu eigen gemacht hatte, der sich einerseits der überschwänglichen Phantastik des einen hinzugeben vermochte, andererseits für die verstandesklare Sicherheit, die „raison“ des anderen empfänglich war, hat in der Abteikirche von Neresheim, dem Meisterwerke seiner Spätzeit, gleichsam eine Synthese der beiden Prinzipien vollzogen. Ist auch die Ausführung nicht mehr von ihm selbst besorgt, das Material unecht, Kuppel und Säulen von Holz, der dekorative Schmuck nicht seinem Stil entsprechend, so spiegelt der Raumeindruck doch seine Idee wider und bietet eins der erhabensten künstlerischen Schauspiele auf deutschem Boden. Eine Folge ovaler Kuppelräume mit beherrschendem Zentrum, mit

Umgängen und ausgeschwungenen Emporen, so daß bei wechselndem Standpunkt durch unausgesetzte Verschiebungen wohligh sich ineinander schmiegende und sich verflüchtigende Bilder mit herrlichen Ansichten in überraschender Fülle vorübergleiten, — mit den von dem deutschen Barock vielfach durchgestalteten und hier zu voller Reife gebrachten Motiven ist ein Gebilde hervorgebracht, das in einer besonders klaren, reinen und vornehmen Wirkung sein Auszeichnendes hat und sich zu einer großartigen Monumentalität erhebt.

In der Mannigfaltigkeit von Ausdrucksmöglichkeiten offenbart sich die Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit der deutschen Barockkunst. Dem Katholizismus bot sie Mittel, durch die er in einer Art, für welche die Zeit besonders empfänglich war, auf weiteste Kreise und bis in die tiefsten Schichten zu wirken vermochte. Die kirchliche Kunst hat im achtzehnten Jahrhundert eine Volkstümlichkeit erlangt, wie sie sie seit den Tagen der Gotik nicht besessen. Gotteshäuser wurden in einem vielleicht noch niemals dagewesenen Umfang errichtet. Über das ganze Land hin bis in die kleinsten Flecken und in die Einsamkeiten entstanden zahllose Pfarr- und Wallfahrtskirchen, die der Phantasie des Volkes Anregung gaben und sein Herz zu gewinnen vermochten. Die künstlerische Problematik, die von den führenden Meistern angebahnt war, wurde hier in bescheidenen Verhältnissen und mit vielfachen Abwandlungen wiederholt. Es gibt auch einen wahrhaft großen Künstler, der gerade innerhalb dieser Sphäre sich zu hohen und für immer bewunderungswürdigen Leistungen erhoben hat. Noch hat der Name des anspruchslosen, auf dem Lande und für das Land wirkenden Dominicus Zimmermann, der, aus der Stukkatoren-Schule von Wessobrunn hervorgegangen, die schwäbischen Wallfahrtskirchen von Steinhausen und Wies erbaute, nicht den Ruhm, den er verdiente, erlangt. Zentralisierungsgedanken, denen sich der deutsche Barock so leidenschaftlich hingab, sind beide Male in ungemein origineller und reizvoller Weise durchgeführt. Wir stehen hier in der letzten Phase, wo der Übergang zum Rokoko vollzogen, die ganze Dekoration einheitlich im Rokokocharakter angelegt ist. Die in Weltabgeschiedenheit liegende Waldkirche von Wies (Abb. 344) mit ihrem bescheiden-nüchternen, in die Natur sich einschmiegenden Äußeren und der jubelnden Pracht ihrer Innenausstattung darf sowohl nach ihrem künstlerischen Wert wie nach ihrem Stimmungscharakter als eine der eigentümlichsten und ergreifendsten Auswirkungen deutscher Phantasie eingeschätzt werden.

Bei der großen Bedeutung, die das dekorative Element für den Stil hat, ist der Eindruck von Innenräumen in hohem Grade abhängig von dem Verhältnis von Raumbildung zu Dekoration. Wo ein möglichst einheitlicher Gesamteindruck vermittelt einer vereinheitlichenden Zusammenfassung aller dekorativen Glieder erreicht wird, wie es ein Hauptziel des Stilwillens ist, stehen wir vor den höchsten und reinsten Leistungen. Öfter erhielten Räume nachträglich eine Auszierung, an welcher ihr Erbauer keinen Anteil mehr hatte, die zuweilen seinem Plane mehr oder weniger zuwiderlief, indem diese



Arbeit in die Hände von selbständigen Stukkatoren und Dekoratoren gelegt wurde, zum großen Teil hochbegabte Meister sowohl in bezug auf erfinderischen Geist wie handwerkliche Geschicklichkeit. Zu den genialsten Vertretern dieser Klasse gehören die Münchener Brüder Asam, die, wie manche ihres Schlages, in der Architektur bewandert, auch selbst gebaut und eine weit ausgebreitete Tätigkeit entfaltet haben. Sie haben nicht nur von ihnen selbst und von anderen neu errichtete Räume, sondern ebenfalls zahlreiche mittelalterliche Kirchenanlagen mit ihren Schmuckformen ausgestattet; der Barock suchte ja auch durch solche Wiederherstellungen das souveräne Verlangen nach räumlichen Wirkungen, die ganz dem Zeitgefühl entsprächen, zu befriedigen. In Rom geschult und von der italienischen Barockdekoration ausgehend, schufen sie einen eigenen Stil von nationaler Prägung, der für den deutschen Barock auf seinem Höhepunkt als typisch angesehen werden darf, mögen auch manche ihrer Leistungen bei dem notwendigen Großbetrieb allzu flüchtig und nicht vollwertig, manches allzu äußerlich und theaterhaft erscheinen. In der auf das Schwungvoll-Prächtige und Sinnlich-Berauschende abzielenden Ausdrucksweise findet man kaum ihresgleichen, und sie haben den gesamten Motivenschatz der Zeit bis zu den Anfängen der Rocaille mit einer unvergleichlichen Meisterschaft beherrscht (Abb. 338, Tafel XXXIV, XXXIX).

Formgeschichtlich betrachtet erscheint der Rocaillestil als eine letzte Endigung und Erfüllung der deutschen Barockbewegung, indem auf ihn die Verschmelzungstendenz bei der Raumbildung und das parallele malerische Auflösungssystem in der Dekoration übergeht, während zugleich mit einem vollen Sieg der Kurvaturen die äußerste Irrationalisierung des Ornaments zur Herrschaft gelangt. Die mit dem Abstrakt-Irrationalen schaltende Ornamentform ist gleichsam eine Wiederaufnahme und Fortsetzung jener früheren, in Knorpel- und Ohrmuschelstil gipfelnden abstrakten Richtung, die durch das Muschelwerk einen neuen Anstoß erhält. Ist dieses wohl von Frankreich eingeführt, so findet es doch als Abkömmling der italienisch-barocken Entwicklung in Deutschland einen gut vorbereiteten Boden, greift in den vorhandenen Motivenschatz ein, vermengt sich mit ihm und übernimmt die Führung, so daß etwas ganz anderes daraus wird als in der französischen Fassung, etwas, in dem deutscher Erfindungsgeist und Seelenüberschwang ein besonders ergiebiges und fruchtbares Ausdrucksmittel findet. Das bis zum äußersten Verwickelte, Verschnörkelte, Unbegrenzte, das Eingezogene und Aufgebäumte, das Zerspreizte und Zerkämmte, Kurvenspiele, Wellenläufe, Flammengezügel — stellenweise zu orgienhaftem Schwung aufgepeitscht —, der Rhythmus, das Tempo, die Bewegung an sich, darin liegt das Schöpferische dieser Art von Eingebungen. In einer derartigen die Formgebilde ergreifenden Irrationalisierung wird ein der Barockbewegung vorschwebender Gegenpol zu allem Klassischen erreicht.

Am wenigsten selbständig und erfindungsreich erweist sich der deutsche Kirchenbarock in der Fassadenbildung. Er übernimmt die italienische



Barockfassade — zum Teil unter Führung von Italienern selbst — und macht sich ihre Prinzipien zu eigen (Abb. 345). Man steigert die Bewegung durch vor- und zurückspringende Stücke und durch die in Schwingung versetzten Fronten nach dem Vorbilde Borrominis und seiner Nachfolger. Aber unter den Händen deutscher Baumeister wird die Formgebung oft derber, massiger, plumper (Prag, St. Nicolaus auf der Kleinseite — Abb. 346); auch in den Kuppeln, die durch den Barock zuerst in das deutsche Stadtbild eingeführt werden, findet man nicht jenen Wohllaut der Linienführung wie im Süden. Als ein besonders erwünschtes Motiv wandelt man die Fassade mit zwei Türmen ab, die schon dem deutschen Mittelalter geläufig war, jetzt aber in der neuen Formung, die ihr Italien gegeben, Verbreitung findet, die Türme häufig als Begleitung der Vierungs- oder Zentralkuppel. Dabei regt sich stellenweise wieder der alte deutsche Vertikaldrang in den Turmbildungen und greift auf die ganze Fassade über (Abb. 349, 350). Etwas den besten Innenraumschöpfungen Gleichwertiges hat die Fassadenbildung selten aufzuweisen.

Der Profanbau ist in seinen wesentlichsten Aufgaben durch absolutistischen Geist gelenkt worden. Nachdem die bürgerlich-öffentliche und private Bautätigkeit durch die Religionskämpfe und den Dreißigjährigen Krieg einen schweren Schlag erlitten, trat für künstlerische Unternehmungen mit dem Aufschwung gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts Schloß und Palais an die erste Stelle. Fürsten und hohe Herren suchen sich eine dem neuen Lebensstil ihrer Kreise entsprechende Umwelt zu schaffen, verfolgen ihre von der Zeitstimmung getragenen, ins Große und Gewaltige gehenden Ambitionen und stellen ihre autokratischen und repräsentativen Ansprüche. Dem Bautypus und der Gesinnung nach treten neben die Schlösser die riesigen Klöster, die nichts anderes sind als eine Schloßanlage, in Zusammenhang mit der Kirche gebracht, durch Umfang, Art der Anlage und Prunkentfaltung gleichfalls für repräsentative Zwecke berechnet. Auch die, welche den Auftrag dazu erteilten, ehrgeizige, macht- und prachtliebende, ruhmgierige geistliche Fürsten und Äbte, standen unter dem Einfluß des absolutistischen Geistes und wirkten persönlich mehr oder weniger bestimmend bei der Durchführung des Bauprogramms mit. Das Bauen wurde zu einer Leidenschaft und einer Art Sport in den führenden Kreisen und weckte den brennenden Ehrgeiz, es einander zuvorzutun. Es gehörte zum guten Ton, auf diesem Gebiete zu dilettieren, aber das führte auch dazu, daß manche sich darüber hinausgehende fachliche Kenntnisse verschafften, die sie in Stand setzten, an ihren Unternehmungen sich tätig zu beteiligen. Architekturbücher in prächtigen Ausgaben, wie Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ (Abb. III, 375, 385), sorgten für Belehrung und lieferten Vorbilder. Bauen war etwas, was die Phantasie in einer uns heute kaum vorstellbaren Weise beschäftigte, und dadurch wurde die Anschauung in einem ganz anderen Maße gefördert als in unserem wesentlich intellektualistisch gerichteten Zeitalter. Die Künstler waren sich bewußt, für Augenmenschen zu schaffen, und diese Menschen reagierten mit geschärften

Sinnen auf das, was jene ihnen zu bieten hatten. Es gab in Deutschland aber nicht wie in Frankreich eine gesellschaftlich gefestigte Adelsklasse mit ähnlichen ausgeprägten Komfortansprüchen und einer hohen sicheren Geschmacksbildung, die dort neben dem Hof in Bausachen den Ton angab. Ein auf praktische Bedürfnisse gerichteter Komfort, wie er der französischen Geistesrichtung entsprach, dem sich die Kunst anzupassen hatte, war für die Deutschen keine solche Lebensnotwendigkeit; sie haben sich aber — ebenso wie die Italiener — darin gefallen, etwas, das an sich einem praktischen Zwecke diente, wie die Treppenanlage, durch die Art der künstlerischen Ausgestaltung gleichsam zu idealisieren. Der Adel tritt als Klasse allein in der habsburgischen Monarchie hervor, und hier hat der Hoch- und Hofadel im Barock eine ausgebreitete und zielbewußte Bautätigkeit zu entfalten begonnen, durch die in Wien und Prag ganze Stadtteile ihr Gepräge erhielten. Zunächst war man — wie in der kirchlichen Kunst — stark von Italien abhängig. Der neu entstehende Palaistypus schloß sich eng an den italienischen Palazzo an, vielfach unter Leitung italienischer Architekten, wie bei den Palais Waldstein und Czernin in Prag, Liechtenstein in Wien (Abb. 359, 360, 361), nicht ohne daß in der Formgebung hier und dort deutschen Gewohnheiten und Liebhabereien gewisse Zugeständnisse gemacht wurden. Die schweren, in die Breite gehenden Barockmassen gaben den noch ihren mittelalterlichen Charakter wahren Städten ungewohnte Akzente.

Das Grandioseste, was unter dem Einfluß des schweren italienischen Barock als künstlerisch selbständige Leistung geschaffen wurde und darin einzig dastehend, ist Schlüters Berliner Schloßbau, mit freier Anlehnung an den römischen Palazzo Madama in gewissen Partien. Das Werk eines geborenen Bildhauers, dem die plastische Formung über alles geht und zur Verwirklichung einer wahrhaft monumentalen Gesinnung dient, wie sie bei dem inneren Säulenhof in großartigster Weise zutage tritt (Abb. 355). Süd- und Nordseite in bewußtem Kontrast stehend; die erstere (Abb. 357) voll ernster schwerer Würde, mit einem Hauptakzent in dem unitalienisch vorspringenden gewaltigen Säulenportalbau, der vor der späteren Erweiterung die Mitte der Fassade bildete und einen etwas fremden Ton in die Gesamtanlage bringt. Die letztere (Abb. 356) mehr in der Fläche gehalten, mit wenig vorgezogenen Risaliten als künstlerischen Sammelpunkten, deren Dekoration einen bewegten und leichteren Charakter trägt. Daß Schlüter sich auch auf die Borromineske Seite des italienischen Barock verstand, läßt das Landhaus von Kamecke mit seiner geschwungenen und zart behandelten Fassade erkennen, der — so wie wir sie heute sehen — allerdings eine gewisse Trockenheit anhaftet (Abb. 358).

Wien, das nach der Befreiung von der Türkengefahr einen außerordentlichen Aufschwung nahm, wo jetzt von allen Seiten der Adel zuströmte und wetteiferte, die Residenz mit stattlichen und prächtigen Bauwerken zu schmücken, wurde zu einem Brennpunkt für die profane Architektur. Nachdem der Italiener Martinelli in dem gewaltigen Liechtensteinschen Stadtpalast (Abb. 361),



dessen Mittelrisalit mit Riesenpilasterordnung und vortretendem, reichem, mit Skulpturenschmuck ausgestattetem Säulenportal hier etwas epochemachend Neues bedeutete, ein Beispiel monumentaler Barockgesinnung aufgestellt hatte, erwachsen auf dem heimischen Boden Kräfte, die, teils von dem Fremden lernend und es persönlich verarbeitend, teils lokale Überlieferung weiterführend, eine bedeutende Baukunst von eigenem Gepräge ins Leben riefen. Diese Blüte knüpft sich vornehmlich an zwei große Namen: Johann Bernhard Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrandt. Beide — wenn auch jeder auf seine Weise, aus italienischen und französischen Quellen gespeist — höchst selbständige Naturen, vertreten den österreichischen Barock nach zwei Seiten und stehen in einem gewissen Kontrast zueinander. Den neuen Palast- und Schloßtypus haben sie mitgeschaffen und weithin ihren Samen ausgestreut.

Nachdem Fischer — von Haus aus Bildhauer — in Italien eine Schulung durchgemacht, wo er sich hauptsächlich durch Borromini und oberitalienische Werke anregen ließ, und nachdem er in Salzburg als Architekt des Erzbischofs seine maßgebende baukünstlerische Tätigkeit eingeleitet hatte, wurde Wien der Mittelpunkt seines Schaffens und in der neuen Gestaltung durch ihn wesentlich mitbestimmt. Sein Sinn für eine Vereinigung von Monumentalität und Pracht ließ ihn die Gedanken Martinellis, wie sie der Liechtensteinpalast verwirklicht zeigt, aufnehmen und weiterführen und auch zu Schlüters Berliner Schloßbau Beziehungen finden. Seinen Schöpfungen der böhmischen Hofkanzlei (Ministerium des Innern — Abb. 362) und des Palais Trautson (Abb. 363) gibt er ein reiches Mittelrisalit, durch Großpilaster und einen üppigen Figureschmuck ausgezeichnet, mit dem für Wien neuen Motiv einer Überhöhung durch Giebelabschluß. Im Laufe seiner Entwicklung wurde er mit der Anwendung dekorativer Zutaten immer sparsamer, verließ sich, mit einem besonderen Sinne für vornehme Distinktion begabt, auf seine Meisterschaft in der Kunst wohl-abgewogener Verhältnisse und lenkte in eine klassische Richtung ein, nicht so sehr durch französische Anregungen dazu veranlaßt, die in Wien überhaupt keinen günstigen Boden fanden, als einem ihm innewohnenden Stilgefühl und einer lokalen Entwicklungstendenz folgend, die sich nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Plastik eines Georg Raffael Donner bekundet. So war er der geborene Hofarchitekt und hat in den von ihm entworfenen Teilen der Wiener Burg Werke geschaffen, bei denen sich Würde und Festlichkeit in glücklicher Weise paaren. Die vornehm zurückhaltende Fassade der Hofbibliothek offenbart den Bruch mit der Vergangenheit (Abb. 365). Der einfache, flach gebildete, fein ziselierte Baukörper entfaltet erst in der Dachregion ein bewegtes reicheres Leben mit den an der Hauptfront über Mittelrisalit und Seitenteilen sich erhebenden selbständigen Dachformen, denen auf der Attika ein prächtiger figürlicher Schmuck vorgesetzt ist. Dem Inneren gab er einen der schönsten und in den Farben aufs feinste abgestimmten Säle, die der Barock hervorbrachte (Abb. 389). Der Zug zum Klassischen, der sich



gleichartig in seiner Karlskirche äußert (Abb. 352), findet eine unmittelbare Fortsetzung in dem Josefinischen Klassizismus, da Wien kein eigenes Rokoko — auch nicht auf kirchlichem Gebiete wie in Süddeutschland — erzeugt, sondern es nur an einzelnen Stellen als eine von außen her zugebrachte höfische Mode übernommen hat.

Auch Hildebrandt, der, in Genua geboren, seine Laufbahn als Militär-Ingenieur im Heere des Prinzen Eugen in Oberitalien begann, hat nachhaltige Eindrücke von dorthier mitgenommen. Im Verlaufe seiner Wiener Tätigkeit schließt er sich zunächst stellenweise Fischer an, wie bei dem Palais Daun-Kinsky (Abb. 366, 381), das nach neuen urkundlichen Funden in dem Zeitraum von 1713—1716 entstand, entwickelt sich dann aber nach einer anderen Richtung als sein älterer Rivale. Seine Kunst bietet den reinsten Ausdruck des südostdeutschen warmblütigen, sinnesfreudigen Barock. Er neigt zu dem Leichten, Tändelnden, Anmutig-Einschmeichelnden, wie es Wiener Art ist, bevorzugt Fischer gegenüber, der die Massen mehr zusammenhält, eine stärkere Bewegtheit, liebt es, die Flächen möglichst aufzulösen, mit Zierstücken zu überziehen, so daß sich auf die Entfernung ein malerisch-optischer Eindruck mit einem Auf und Ab feinsten Modulationen ergibt. Sein Hauptwerk, das Wiener Belvedere (Abb. 367, 368, 369, 388), ist in der Breitenausdehnung zerlegt durch ein vorspringendes Mittelrisalit und Eckpavillons nach französischer Art, auch nach der Höhe erhebt es sich dadurch, daß jeder Teil sein besonderes Dach erhielt, mit einem reich bewegten Umriß. So schwebt das Schloß mit einer gazellenhaften Zierlichkeit, mit dem leichten Gekräusel seiner Dekoration in der Luft verschwimmend und wie hingehaucht, über seinen Terrassen und Gärten, ganz in eins mit ihnen gewachsen, eine Art Phantasmagorie, die Zeugnis dafür ablegt, welch ein Maß von Idealität der deutsche Barock für sich aus einer höfischen Aufgabe zu ziehen wußte. Das Ganze von einem märchenhaften Zauber durchwoben, wie man ihn auf deutschem Gebiet auch bei kirchlichen Schöpfungen der Zeit nicht selten antrifft, ein spezifisch deutscher Zug, fremd allem Französischen. Hildebrandt hat nicht nur den Wiener Stil seiner Zeit — auch für die bürgerliche Architektur, die sich seinem Charme hingab — in seinen Bann gezogen, sondern weit bis nach Deutschland hinein eine ausgebreitete Tätigkeit entfaltet. Er ist, wie wir heute wissen, der Schöpfer des prachtvollen Treppenhauses in dem Schlosse von Pommersfelden bei Bamberg (Abb. 382) und hat einzelne Teile der Würzburger Residenz entworfen, so daß seine Stellung als Führernatur für uns immer deutlicher heraustritt.

Der Schloßbau konnte aber nicht an jenem großen französischen Vorbilde vorübergehen, das Machtbewußtsein und höfischen Glanz am augenfälligsten verkörperte und daher auch dem deutschen Absolutismus besonders nachahmenswert erschien: Versailles. In welchem Umfang diesem Beispiel nachgestrebt wurde, klingt uns noch aus einem Satze Friedrichs des Großen im Antimachiavell entgegen: „Es gibt bis zum jüngsten Sproß einer appanagierten

Linie keinen, der sich nicht einbildete, es irgendwie Ludwig XIV. gleichzutun, er baut sein Versailles, hat seine Mätressen, unterhält seine Armeen.“ Aber bei den deutschen Bauten kommt es in diesem Wettbewerb meist nur zu äußerlichen Anlehnungen an den Versailler Typus, während sie mit einem eigenen künstlerischen Geist erfüllt wurden, der das Wesentliche ausmacht. Man übernimmt die Cour d'honneur als besonders repräsentatives Erfordernis, hält sich an die Einteilung in Corps de logis und Flügel, durchspielt das alles aber mit selbständigen Gedanken und macht es dadurch für sich lebendig. Die früheste und genaueste Nachahmung von Versailles ist das von einem Italiener errichtete Schloß in Rastatt, wo sich italienische und französische Einflüsse begegnen. Am stärksten dem französischen Einfluß ausgesetzt war das ganze westliche Deutschland, aber allenthalben wird der italienische durch ihn auf dem Gebiete des Profanbaues früher oder später verdrängt — auch in Bayern, wo durch Cuvilliés ein von Frankreich abhängiges, aber mit einheimischen Kräften ganz ins Deutsche gewendetes Rokoko zum Siege geführt wird.

Die beiden Haupttypen, zu denen der deutsche Schloßbau gelangt, sind die geschlossene Anlage und das offene System mit seiner Aufteilung in einzelne Komplexe, die entweder lose oder gar nicht miteinander verbunden sind, wie es in Nymphenburg und Bruchsal (Abb. 374) der Fall ist. Aber auch wo eine einheitliche Baumasse das beherrschende Element bildet, wird diese öfter mit Neben- und Dienstgebäuden in eine planmäßige Beziehung gesetzt. Das Prinzip einer völlig regelmäßigen Systematisierung haben sich jetzt die Deutschen, die sich früher so gern im Unregelmäßigen ergingen, völlig zu eigen gemacht.

Vielleicht das großartigste Beispiel einer geschlossenen Anlage ist die Würzburger Residenz, die in wundervoll organischer Weise um vier innere Höfe gruppiert ist (Abb. 371, 372). Ihre Baugeschichte läßt uns auch in das für die Zeit bezeichnende Ineinandergreifen und Zusammenspielen verschiedener Kräfte Einblick gewinnen. Die auftraggebenden Fürstbischöfe, Mitglieder der weitverzweigten, an Mäzenen reichen Familie von Schönborn, aufs höchste begabt und interessiert für bauliche und künstlerische Dinge, bestimmen und entscheiden nach allen Seiten. Unter Mitwirkung verschiedener Architekten reifen die Pläne heran, aber der Bauherr will sich nicht eher zur Ausführung entschließen, bis diese nicht die Sanktion der angesehensten französischen Baukünstler und Mitglieder der Pariser Akademie erhalten. Er schickt deshalb seinen Bauleiter Balthasar Neumann nach Paris, um die Risse dort vorzulegen und sich zugleich über die neuesten Errungenschaften zu unterrichten. Den Franzosen, welche die Entwürfe begutachten sollen, erscheinen sie bezeichnenderweise als etwas Fremdartiges, ihren eigenen Anschauungen und Geschmacksvoraussetzungen Zuwiderlaufendes: „viel auf die italienisch manier und etwas teutsches dabei“, wie Neumann in einem seiner Briefe berichtet. Nachdem die französischen Korrekturen eingegangen sind, wird noch der



Wiener Hildebrandt zugezogen, der bei der endgültigen Herstellung einiger Teile (Gartenfassade, Schloßkapelle) bestimmend eingriff. Was vor uns steht, ist also das Ergebnis eines höchst verwickelten kollektivistischen Betriebes, und man würde ihm das gewiß nicht ansehen. Welche Rolle Neumann dabei zufiel, inwieweit er führend oder geschoben war, ist heute eine umstrittene Frage, aber man wird doch wohl anzunehmen haben, daß es seinem Genie gelang — abgesehen von dem, was er selbständig entwarf —, den vereinheitlichenden Geist über alles zu breiten. Das einzige unmittelbar an Versailles Erinnernde ist die ursprünglich durch ein prachtvolles eisernes Gitter abgeschlossene Cour d'honneur nach der Stadtseite. Die Fassaden mit ihrer üppigen, saftigen Dekoration entsprechen dem Geschmack des südestdeutschen Barock, zu dem der fränkische tiefere innere Beziehungen hat als zu der westlichen Klassik, zumal in Würzburg, wo Italiener so lange ausgiebig gewirkt haben.

Neumanns Treppenhaus (Abb. 384) bildet einen Höhepunkt dieser Art von Anlagen in Deutschland. Als willkommenes Mittel grandioser Repräsentation erhielt in den Schlössern ebenso wie in den großen Klöstern die Haupttreppe eine besondere künstlerische Auszeichnung und wurde in das Zentrum der Baumasse gelegt. Ausgangspunkt für die Entwicklung der Treppenbildung war wieder der italienische Barock mit der monumentalen Treppe des Palazzo; von Frankreich, das sich diese Art von Anlagen nicht zu eigen machte, übernahm man später nur das Dreiflügelsystem, das man teilweise den eigenen, viel reicher gestalteten Erfindungen zugrunde legte. Die Prachttreppen, welche die führenden Meister ihrer Individualität entsprechend geschaffen haben, gehören zu dem stolzesten deutschen Kunstbesitz. Schlüters plastisch-heroischer Sinn, Prandauers bewegliche, ins Malerisch-Zierliche spielende Phantasie, Neumanns raumschöpferisches Gefühl kommen in den Anlagen von Berlin, St. Florian, Würzburg (Abb. 379, 380) zum Ausdruck, die zugleich verschiedene Gestaltungstypen erkennen lassen. Die Treppe kann entweder in der Achse des Portals vom Vestibül aus unmittelbar nach oben führen, wie bei Schlüter in der früheren primitiveren Weise in geradem und steilem Anstieg, oder sie wird, wie in Würzburg, innerhalb einer weiten Vestibülhalle seitlich gelegt und nach dem Dreiflügelsystem sanft aufwärts geleitet. Tritt man hier aus dem Halbdunkel des durch herrliche Durchblicke mit immer wechselnden Verschiebungen sich auszeichnenden Säulengewölbes gegen die Treppe, so fühlt man sich nicht nur körperlich, sondern auch seelisch emporgezogen in eine Region, wo es immer lichter und freier wird, wo gleichsam ein leichter Äther schwingt, bis das Auge die riesige Decke in ihrer ganzen Ausdehnung vor sich hat und sich in der Wolkenregion von Tiepolos Fresko verliert. Wie sich zu dem Monumentalen eine gewinnende Anmut gesellt, die alles Technische in ein beglückendes Spiel aufzulösen scheint, das läßt uns an dieser Anlage mit einer fast zärtlichen Hingabe hängen.



Im Zusammenhang mit der Treppe steht der zweite künstlerische Höhepunkt, der Festsaal oder „Kaisersaal“ (Abb. 392), wie gewöhnlich durch zwei Stockwerke geführt, der entweder wie hier von ihr durch einen Vorraum getrennt ist oder unmittelbar an sie anschließt. Daß man sich der Abstammung dieses dem Charakter seiner festlichen Bestimmung angepaßten Saales von Italien her bewußt blieb, dafür spricht der Zusatz „all' italienne“, den man zu seiner Bezeichnung in den Urkunden öfter angewandt findet. Frühere Barocksäle schließen sich in der Ausstattung mehr oder weniger eng an italienische Muster an. Aber im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts erlangt für den ganzen Innenbau die französische Dekorationsweise das Übergewicht und wird von den Deutschen im eigenen Sinne ausgestaltet mit allmählichen Übergängen in das Rokoko. Wie dort schreitet man von einer mehr tektonisch-plastischen zu einer flächenhaft-malerischen Wandbekleidung mit dem Panneausystem als beherrschendem Element. Vergleicht man den Würzburger Festsaal mit dem des gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts entstandenen Dresdener Schlosses im Großen Garten (Abb. 386), so kann man sich ungefähr die Entwicklungstendenz veranschaulichen. Hier eine plastisch gestaltete Wand mit vorgestellten Freisäulen, die sich in den Raum eindringen, so daß sie wie etwas tektonisch Selbständiges fassadenartig dem Raum gegenübertritt; in Würzburg, wie überhaupt später, die Betonung der raumumschließenden Funktion der Mauer durch eine flächenhafte Auszierung unter Einbeziehung der Säulen in das dekorative Flächensystem. Am Ende der Entwicklung steht wie in Frankreich eine völlige Verschleifung von Wand und Decke zu einer einheitlichen, weich umfassenden Raumhülle. Ist in Würzburg das Gewölbe von der Wand durch ein durchlaufendes Gesims getrennt, so werden bei dem Fürstensaal in Bruchsal Wand und Decke ohne Zäsur ineinander übergeleitet, mit einer immer weitergehenden Verschmelzung der dekorativen Glieder, so daß das Flachornament unter Vorherrschaft der Rocaille als eine unregelmäßige, jagende, sich überstürzende, züngelnde Masse von unten her in die Deckenregion einschwingt, — dasselbe Gestaltungsideal, das die ländliche Wallfahrtskirche in dem bayrischen Flecken Wies (Abb. 344) verwirklicht. Der Würzburger Festsaal mit seinem sich schon etwas im Bizarren fallenden Prunk tritt uns innerlich nicht so nahe wie die ganz eigenbeseelte Neumannsche Treppe. Er zeigt aber, ebenso wie die lange Reihe von Prachträumen in Schlössern und Klöstern, wie man sich damals in dem als grobschlächtig und roh verschrieenen Deutschland darauf verstand, Opulenz mit wahrhaft künstlerischer Form zu umkleiden. Das Bedürfnis danach war so stark, daß sich auch jedes der neu erstehenden großen Klöster seinen „Kaisersaal“ leistete und sich seine Versammlungsräume und Fremdenquartiere nicht ohne einen durch Kunst veredelten Luxus vorstellen konnte.

Und nun gibt es in Deutschland ein Bauwerk, einzig in seiner Art, das, gleichfalls dem Kreise höfischer Repräsentation angehörend, durch einen genialen Meister eine einzigartige künstlerische Ausgestaltung empfangen hat:

Pöppelmanns Dresdener Zwinger, als Lustort zur Abhaltung von Aufzügen und Schausstellungen unter freiem Himmel bestimmt (Abb. 373, Tafel XXXVI). In dem stark bewegten Grundriß und Aufriß ist die Kurvatur mit ihren feinen, leisen, kapriziösen Biegungen und Krümmungen Herrin des Eindrucks. Wie bei Hildebrandts Belvedere, nur noch üppiger, sind alle Teile mit einer reichen plastischen Dekoration überzogen, die mit der Architektur in einer unlösbaren Einheit aufgeht und die Oberflächen in ein leichtes Vibrieren versetzt: eine Stein gewordene Trillerarie des *bel canto*. Aus dem italienischen Barock stammt letzten Endes diese Vorstellungsweise, die innige Verschmelzung von Architektur und dekorativer Plastik. Die Kunst am Dresdener Hofe stand auch bis gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in engen Beziehungen zu Italien und findet demgemäß Parallelen in dem südostdeutschen Barock, mit dessen warmblütigem Wesen der Zwinger mehr Verwandtschaft zeigt als mit der kühleren westlich-französischen Richtung. Ein Süddeutscher war Pöppelmanns Hauptmitarbeiter für die bildhauerischen Arbeiten: der Bayer Permoser, der lange Jahre in Italien gelebt, so die beste Vorbildung für die Zwingerskulptur mitgebracht und den Gedanken des Architekten sich mit seinem verschwenderisch-strotzenden Dekor aufs feinste anzuschmiegen vermocht hatte. Spricht man hier von Überladung, so darf das nicht als herabsetzendes Beiwort gelten; sie ist ganz Stil geworden und bestimmt die wesenhafte Üppigkeit des Gewächses.

Die aus diesem Stil hervorgegangene reiche Fassadenauszierung, die von Frankreich abgelehnt wurde, hat sich in Deutschland ganz eingebürgert; sie beschränkte sich nicht nur auf Luxusbauten, Schloß und Palais, sondern griff auch auf Privathäuser über, die mehr oder weniger mit ornamentalem Relief überzogen wurden, ohne daß die Durchführung im einzelnen immer besondere Feinheiten aufweist (Abb. 377). Wie reizvolle Gruppenwirkungen in einem Stadtbild mit solchen Mitteln hervorgebracht wurden, davon kann man sich heute noch an verschiedenen Stellen, namentlich etwa in Bamberg, das in wesentlichen Teilen seinen Charakter als Barockstadt gewahrt hat, eine gute Vorstellung machen.

Aus den vorhergehenden Darlegungen erhellt schon, daß sich die Plastik in weitestem Umfang auf dekorative Aufgaben gewiesen sah. Skulpturen, die durch ein Fürsichbestehen schon ihren Zweck verwirklichen und in reiner plastischer Selbständigkeit das Wesen ihres Schöpfers voll ausstrahlen — wie in Antike und Renaissance —, gibt es verhältnismäßig wenige. Das Persönliche versinkt und ertrinkt meist in der Fülle des dekorativen Zusammenhanges. An Stelle des Manierismus, der vor dem großen Kriege in den maßgebenden Kreisen eine beherrschende Rolle spielte, tritt in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die Hinwendung zu dem Berninesken Hochbarock, dem die deutsche Phantasie im ganzen viel weiter entgegenkam, der von ihr tiefer ergriffen und durch Verschmelzung mit einheimisch-volkstümlichen Elementen zu einem selbständigen Ausdrucksfaktor gemacht wurde. Das stark



Expressive dieses italienischen Barock berührte sich mit einem dem deutschen Wesen eigentümlichen Drang, der sich schon in der spätgotischen Kunst entladen hatte und der in der neuen Formensprache wieder ein geeignetes Vehikel fand. Wie in der Architektur, so kam es in der Plastik zu einem national gefärbten Barockstil mit bestimmten Zielrichtungen, der sich aus unscheidbaren germanischen und romanischen Zuflüssen zusammensetzte.

Unter den im eigentlichen Sinne plastischen Schöpfern steht Schlüter voran und tritt an die Seite der größten Bildhauer aller Zeiten. Italienische, niederländische, französische Einflüsse kreuzten sich bei seiner Ausbildung, aber das Italienische gewann, wie bei seinem baukünstlerischen Schaffen, die Oberhand und bot für den in ihm lebenden monumentalen Sinn die stärksten Anregungsmöglichkeiten. Diesem Sinn entsprang das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten (Abb. 400), das, rivalisierend mit den Reiterstandbildern des französischen Sonnenkönigs, die der großen Revolution zum Opfer gefallen und nur in Entwürfen und Nachbildungen erhalten sind (Abb. 297), sie weit übertrifft und als die grandioseste, ins Heroische gehobene Symbolisierung des Absolutismus gelten darf, die der Barock in einem plastischen Kunstwerk verkörperte. Das Heroische hier nicht nur eine schemenhafte höfische Geste, sondern Wesenszentrum des Dargestellten, den der Künstler vermöge seines eingeborenen Naturgefühls auch in menschliche Nähe zu rücken und als markante Persönlichkeit zu charakterisieren weiß. Das Monument ist nicht zuletzt bewunderungswürdig als dekorativer Aufbau in der Verschmelzung aller Teile, von Sockel und Figürlichem, zu einem einheitlichen Gesamteindruck. Derselbe idealisierende Naturalismus bekundet sich in den Masken der sterbenden Krieger, wo der mit allen Schmerzen und Qualen aussöhnende heroische Tod versinnbildlicht ist, indem das Hinscheiden der Gefallenen je nach ihrer seelischen Beschaffenheit unter verschiedenen Formen mit feinen psychologischen Motivierungen ergreifend veranschaulicht wird (Abb. 168). Derartige, von einer starken Erregung erfüllte Ausdrucksköpfe kommen als ein der Zeit besonders zusagendes Motiv allenthalben vor; sie gehen teilweise aus von Werken der pergamenischen Richtung, wie dem Laokoon, der als etwas dem Barock Wesensverwandtes in hoher Schätzung stand und viel nachgeahmt wurde. Schlüter ist auch in seinen dekorativen Leistungen, wie bei den von ihm entworfenen Teilen der Innenausstattung des Berliner Schlosses (Abb. 387), stark abhängig von Italien. Die nicht sehr glückliche Kanzel der protestantischen Marienkirche (Abb. 401) lebt von Motiven der gegenreformatorischen Kirchenkunst in der Berninischen Gestaltungsweise.

Nächst Schlüter erhebt sich aus der Masse der deutschen Plastiker Österreichs bedeutendster Bildhauer, Georg Raffael Donner, eine andersartige Natur, die weniger für ein machtvolles schwellendes Pathos als für das Anmutig-Bewegte, Weich-Melodische begabt war, bald einen heiteren, bald einen elegischen Ton anschlagend. Von Anfang an einer an klassischen Mustern geschulten Formgebung zugewandt, die er sich von seinem Lehrer



Giuliani und aus oberitalienischen Quellen aneignete, hat er seinen Werken etwas von klassischer Geschlossenheit und Harmonie verliehen, mit Anklängen an den alten Manierismus, dessen formalistisches Ideal jedoch durch das von dem Barock errungene neue Naturgefühl und durch das persönliche Sentiment des Meisters modifiziert erscheint. Seine für einen Altar bestimmte Reitergruppe des heiligen Martin (Abb. 411), wo der Heilige in ungarischem Nationalkostüm auftritt, ist in der Stimmung mehr romantisch-sentimental als heroisch-pathetisch, die Figur des Reiters und des Bettlers in einem wundervollen Umriß zusammenklingend. Den engsten Zusammenhang mit Leistungen des Manierismus bekundet sein Figurenbrunnen auf dem Wiener Neuen Markt, wo Statuen von Flußgöttern auf dem Rande des Beckens lagern und in der Mitte sich ein Postament mit der Providentia erhebt, auch in der Allegorik aus altem Vorrat schöpfend. Bezeichnend ist seine Vorliebe für das Blei als Gußmaterial, dessen weicher Schmelz und milder Glanz seiner Natur besonders zusagte. Gestalten aus der antiken Mythologie, die er öfter geschaffen, tragen einen ähnlich sentimental-elegischen Zug wie gewisse hellenistische Erzeugnisse. Als Plastiker bildet er eine Parallele zu dem späteren Fischer von Erlach, gleich ihm ein Wegbereiter des neuen Klassizismus; zugleich ein Vorläufer des empfindsamen Zeitalters (Abb. 409, 412, 413).

Wenn in eine Sphäre, die durch solch eine vornehm-abgeklärte Kunst einen Maßstab empfing, eine Gruppe wie Permosers Apotheose des Prinzen Eugen (Abb. 408) mit ihrer extrem barocken Überladenheit und krausen Verflechtung hineingeriet, so erscheint begreiflich, daß sie bei dem fürstlichen Besteller keinen vollen Anklang fand und daß man daran aussetzte: der Künstler habe im Beiwerk des Guten zuviel getan und sich dadurch zu sehr von der Antike entfernt. Permosers ganz im siebzehnten Jahrhundert wurzelnde Auffassungsweise hat für diese höfisch-allegorische Aufgabe einen unerträglichen Schwulst aufgeboten. Daß er aber auch über die machtvollen und zu Herzen gehenden Töne des Barock verfügte, läßt er an kirchlichen Werken, wie den beiden monumentalen Heiligenfiguren in Bautzen, erkennen (Abb. 406, Tafel XXXVIII).

Dürfen Meister wie Schlüter und Donner insoweit als reine Plastiker angesehen werden, als sie ihre Aufgabe von einem im eigentlichen Sinne bildhauerischen Standpunkt und nach einem dadurch bedingten Maßstab in Angriff nahmen, so haben die meisten, die sich in der kirchlichen Kunst betätigt haben, dekorative Nebenabsichten, die zum Malerischen neigten, verfolgt und waren auch dazu mit Rücksicht auf das zu verwirklichende Gesamtkunstwerk verpflichtet. Dabei darf wieder nicht außer acht gelassen werden, daß der endgültige Eindruck das Ergebnis eines kollektivistischen Betriebes ist. Große Altarwerke sind die Gemeinschaftsarbeit von Künstlern und Handwerkern verschiedener Gattung, an die unter Führung des Meisters, der den Auftrag im ganzen übernommen, die einzelnen Teile nach dem geltenden Zunftrecht vergeben wurden, wobei der Bildhauer einer unter vielen

war und öfter auch nur den Entwurf eines anderen mehr oder weniger eingehend auszuführen hatte.

Haben wir in den Altären der Augsburger Ulrichskirche (Abb. 327) charakteristische Erzeugnisse des deutschen Frühbarock kennen gelernt mit ihrer aufreihenden Akkumulierung mannigfacher heterogener Bestandteile, so vollzieht sich die weitere Entwicklung des Altarbaues in Abhängigkeit von dem des italienischen Hochbarock, indem man sich an die dort vorgezeichneten Grundformen des geraden und des geschwungenen Typus mit seinen eigenen Erfindungen anschließt und zu einer immer selbständigeren Stilbildung gelangt. Nachdem man zuerst mit den großen monumentalen, durch klassische Formen gegliederten Altarbauten begonnen, wird ein treibendes Moment die fortschreitende Auflösung, Zersetzung, Zerfaserung, in der man viel weiter geht als die Italiener, und die bis in das Rokoko ständig zunimmt und sich steigert, wobei mit plastischen Mitteln Wirkungen von extrem malerischen Eigenschaften erstrebt werden. Je mehr die Auflösung die ganze Anlage ergreift, um so origineller und vielseitiger werden die Erfindungen, um so eigenartiger entfaltet sich das ganz Besondere der deutschen Phantasie. Die Plastik, die in die großen Ensembles einbezogen wird, hat als Material fast ausschließlich Holz und Stuck und ist auf Farbe berechnet. Der alten Vorliebe für die Schnitzkunst kann man sich dabei ganz hingeben, und sie steht wieder, wie in den Tagen der Gotik, auf einer großen Höhe. Werkstätten und Geschlechter von Handwerkern, in denen sich Überlieferungen von einer Generation zur anderen forterben, sorgen dafür, daß einmal angesponnene Fäden nicht so leicht wieder abreißen.

Welcher Volkstümlichkeit sich diese kirchliche Skulptur erfreute, läßt sich ermessen, wenn man die zahlreichen Arbeiten der Kleinplastik überblickt, die sich neben den für die Kultstätten geschaffenen Werken erhalten haben: Altärchen für die Hausandacht, Figürchen, Weihwasserbecken usw. Zu dem Kostlichsten, das die Zeit hinterlassen hat, gehören die Modellentwürfe der Bildhauer, die, ihren ursprünglichen Gedanken unmittelbar widerspiegelnd, das Gepräge ihrer Handschrift am reinsten tragen, um so wertvoller, als für die endgültige Herstellung oft mehr oder weniger Hilfskräfte herangezogen wurden. In der skizzenhaften flotten Anlage tritt das, was Zeit und Stil besonders lag, was in hoher Schätzung stand, das geistvolle Hervorsprudeln des Einfalls, das Schlagfertige, die Verve vor allem in die Erscheinung (Abb. 404, 405),

Und nun dürfen wir hier noch einmal der Brüder Asam gedenken und in der Gestalt des Egid Quirin einen der typischsten, hervorragendsten und einflußreichsten Bildhauer auf diesem Gebiete vorführen. Zu dem Bewunderungswürdigsten gehört die innerhalb einer ungeheuren Tätigkeit schier unerschöpfliche Kraft der Phantasie, die immer neue Erfindungen hervorschleudert und sich am glücklichsten in dem genialen Wurf offenbart, aber auch verausgabt, während die Durchführung im einzelnen oft flüchtig und hastig erscheint. Aus ihrer Umgebung losgelöst, kommen die Figuren



überhaupt nicht zu ihrem Recht und wirken dann meist noch übertriebener und haltloser als an der Stelle, für die sie geschaffen sind. In ihnen äußert sich die gegenreformatorische Ekstase besonders laut, sinnlich und brünstig. Ein jäher Strom von Bewegung rast durch die Körper, wirft die Glieder hin und her, so daß sie oft wie von einem Rausch, einem Taumel, einem Paroxysmus befallen erscheinen; weitausgreifende Gebärden zerspreizen jede Masse und sprengen Teile von dem Zentrum ab. Der Auflösungsprozeß bei dem Figürlichen geht mit dem des ganzen Altarbaues Hand in Hand. Manchmal sind — wie bei dem Hochaltar in Rohr (Tafel XXXIX) — vor der Altarwand, soweit man von einer solchen noch sprechen kann, Einzelfiguren in verschiedenen Distanzen nach Art eines lebenden Bildes frei in den Raum gruppiert, um mit der umgebenden Dekoration zu einer Bildeinheit verschmolzen zu werden. Eine derartige Zersetzung des Plastischen bei einem völligen Aufgehen der Figuren im wirklichen Freiraum entfernt sich am weitesten von allen Grundsätzen und Gepflogenheiten einer klassischen Kunst. Der Farbe fallen dabei ebenso dekorative wie gefühlserregende Aufgaben zu; sie schließt alles zu der gewollten Einheit zusammen. Der Hochaltar in Weltenburg (Tafel XXXIV) ist gewiß ein Abkömmling des italienischen Nischenaltars, aber in völliger maleischer Zersetzung und mit eigenartigen Mitteln zur Wirkung gebracht. Der Ritter Georg, hoch zu Roß, ganz in Silber schimmernd, in einem Gehäuse, das sich nur als eine rauschhafte Phantasmagorie fassen läßt, — man mag sich sagen, daß das ein grober theatralischer Effekt ist, und als isoliertes Reitermonument würde die Gruppe ganz und gar nicht befriedigen, aber es dürfte schwer sein, sich dem zündenden Eindruck dieser strahlenden Vision inmitten der wunderreichen Wallfahrtskirche zu entziehen. Alle Erwägungen über das künstlerisch Zulässige werden zunichte in dem Augenblick, da man überzeugt wird, daß einer vorgestellten Idee ein antwortendes Gegenbild entspricht.

Dieselbe hervorragende Stellung wie Egid Quirin in der Plastik nimmt Cosmas Damian Asam in der dekorativen Malerei ein, nicht nur als Wegbereiter, sondern zugleich als die stärkste Potenz (Abb. 420, 421, 422). Die deutsche Barockmalerei hat überhaupt nur in dem Dekorativen Eigenwertiges geleistet. Persönlichkeiten von allgemeiner und welthistorischer Bedeutung wurden ihr nicht beschieden. Von dem Verfall, in den die Malerei in der großen Krisis um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts geriet, hat sie sich nicht wieder erholt, und sie wurde wesentlich vom Ausland abhängig. Für das große Altargemälde folgte man bald den Italienern, bald den Flamen. Das höfische Porträt stand unter dem Einflusse französischer Vorbilder. In der mit der Barockdekoration aufkommenden Gewölbe- und Deckenmalerei, die man von Italien übernahm, fand man etwas, was im eigenen Innern schlummernde Kräfte in Bewegung setzte. Die plastische Stukkierung wurde allmählich immer mehr durch gemalte Partien verdrängt; in den Kirchen füllen sich schließlich alle Gewölbe mit fortlaufenden Fresken, die mit ihrem Ineinandergreifen und



ihren Verschiebungen ein bewegtes malerisches Leben in der Höhe erstehen lassen. Den Illusionismus haben die Deutschen leidenschaftlich aufgegriffen. In ihm liegt die Stärke Asams, der nicht allein dem Süden und Osten Deutschlands eine große Zahl umfangreicher Freskenzyklen beschert, sondern seine Tätigkeit auch bis nach Tirol und Westdeutschland ausgedehnt hat, so daß seine Darstellungsweise für die erste Phase der illusionistischen Dekorationskunst als typisch angesehen werden darf, in der bereits alle Mittel zur Stelle sind. Als er in Rom studierte, machten dort gerade Pozzos eben entstandene, auf seiner Prospektkunst begründete Gewölbemalereien Aufsehen und gaben ihm nachhaltige Fingerzeige. Das Handbuch der Perspektive des Trientiner Jesuiten, das auch ins Deutsche übersetzt wurde, leistete überhaupt den Dekorationsmalern wesentliche Beihilfe. Aber sie legten sich nicht einseitig — ebenso wenig wie Asam — auf diese Architekturperspektivik fest. Was Asams Wirken überragende Bedeutung verleiht, ist die unerschöpfliche Fülle seiner Phantasie, die mitreißende Kraft des Ausdrucks. In jedes Bild ist ein gewaltiges dramatisches Leben zusammengedrängt; die Formgebung ganz durch das Dynamische bestimmt. Die in dem Bewegten sich entladende heiße Erotik und Ekstasik ist dieselbe wie bei den plastischen Arbeiten des Bruders, wie denn beider Schaffen so aufeinander eingestellt ist, daß das, was von dem einen gilt, auch von dem anderen gesagt werden kann.

In der deutsch-österreichischen Dekorationsmalerei wiederholen sich alle die verschiedenen in Italien ausgebildeten Spielarten der Richtungen Cortonas und Pozzos. Man ließ sich aber nicht nur ins Schlepptau nehmen, sondern steuerte selbständig vorwärts. Als Tiepolo seine Würzburger Deckenmalereien schuf, zweifellos das Bedeutendste dieser Art auf deutschem Boden, war man selbst schon zu jener freieren, sparsamer füllenden und von Architekturprospekten entlasteten Darstellungsart gekommen, die durch sein vorstechendes Beispiel sich dann noch besonders empfahl. Um diese Art von Kunst richtig einzuschätzen, darf man auch den dem Inhaltlichen beigemessenen Wert nicht außer acht lassen. Die Maler hatten gewöhnlich Programmen, die von Literaten, Gelehrten, Geistlichen zubereitet waren, zu folgen. Barocker Schwulst mit zahllosen Anspielungen, allegorischen und symbolischen Elementen, mit Hineingeheimnissen und Komplimentieren mußte in bildliche Darstellungen umgesetzt werden, deren Verständnis sich nur dem Eingeweihten auftut. Eigens für die Maler bestimmte gelehrte Handbücher der Allegorik vermittelten ihnen stoffliches Material. Es ist erstaunlich, wie unter solchen Bedingungen das in der Zeit liegende Vorstellungsvermögen diese in Stand setzte, umfangreiche vielfigurige Kompositionen mit einem riesigen Apparat in großer Menge auf die Wände zu werfen und sich dabei in das Gesamtkunstwerk einzufügen. Was in ihnen an persönlicher Begabung steckte, sieht man am besten an den Kompositionsskizzen, in denen sie die großen Bilder vorbereiteten, die, ebenso wie die Modellentwürfe der Bildhauer, die der Phantasie entkeimende Idee im ersten Niederschlage zeigen. In einer breiten

Fleckenmalerei frei, sicher, schwungvoll hingesezt, enthüllen sie koloristische Eigenschaften, die auch heute, wo man diese Dinge wieder der Vergessenheit entrissen hat und eifrig zu sammeln beginnt, ihre Wirkung auszuüben vermögen, und tragen jenen Reiz des Improvisatorischen, der Schöpfungen des Barock so oft eine eigene Würze gibt (Abb. 423, 424, 426, Tafel XL).

In kirchlichen wie in profanen Räumen war die Dekorationsmalerei gleich gern gesehen und fand bis in die unscheinbarsten Landkirchen weiteste Verbreitung, bald dazu berufen, in fürstlichen Sälen und in Bibliotheken weit ausgespannene Programme mit mythologischem, allegorischem, höfischem Inhalt, bald für ein naives Publikum eine simple Heiligenlegende in volkstümlichem Gewande zu verbildlichen. Ist der daraus entsprungene Ertrag an rein künstlerischen Werten gewiß nicht sehr groß, so konzentrierte sich doch eine Zeitlang das, was von wirklichem Leben in der deutschen Malerei weste, auf diese Art von Produktion, die zusammenbrach in dem Augenblick, wo der barocke Stiltrieb erschlaffte.

---

Für Spanien hat die Barockzeit insofern eine besondere Bedeutung, als sich in ihr eine Kunst rein nationalen Gepräges auf allen Gebieten nach einer langen Zeit fremder Einwirkungen herangebildet und zu höchster Blüte entfaltet hat. Wohl gab es schon eine als spanisch sich ausweisende mittelalterliche Kunst. Die geschichtliche Vergangenheit des Landes brachte es aber mit sich, daß viele heterogene Elemente nebeneinander bestanden und sich verschlangen: Maurisches, Germanisches, Romanisch-Spanisches; dazu kamen nach der Gewinnung überseeischer Kolonien gelegentliche exotische Einwirkungen. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert war die Kunst hauptsächlich von Niederländern und Italienern abhängig. Die Renaissance mit ihrer humanistisch-klassischen Haltung wurde auch hier als das eigentlich moderne kosmopolitische Kultur- und Kunstideal aufgegriffen, aber die dafür in Betracht kommende Bildungsschicht war bei der geringen Zivilisation des Landes nur klein; seine Hauptstütze bildete im Anfang der königliche Hof; ein Kreis von Anhängern blieb ihm weiter treu, indem das Errungene und als kanonisch Geschätzte wie allenthalben in theoretische und akademische Formeln gefaßt wurde, ohne damit aber einen in die Tiefe gehenden Einfluß zu gewinnen. Von dem eigentlich klassischen Wesen der Hochrenaissance mit ihrer reinen großen einfachen Gestaltungsweise fühlte sich der Nationalgeist wenig angezogen. Dekorative Zierlust und naturalistisches Empfinden dürfen als zwei seiner hauptsächlichsten Eigenschaften gelten, und dabei zeigen sich denn auch mannigfache Beziehungen zu Germanischem, wie sie in der Gotik und in der Schätzung für die altniederländische Malerei zutage treten. Eine spanische Liebhaberei waren die spätgotischen vielteiligen überreichen Altäre, die teilweise einen gewaltigen Umfang und eine riesige Höhe erreichenden Retablos. Auch die Renaissance erhielt gleich bei ihrer Aufnahme den Charakter eines ausgesprochenen Zierstils in der Platereske, die jene mittelalterlichen dekorativen Bestrebungen fortsetzte unter Anwendung und Verarbeitung von antikisierenden Quattrocento-Bildungen, die mit einheimisch-mauresken Bestandteilen verschmolzen wurden. Diese Platereske gab der rezipierten Renaissance ein ausgesprochen spanisches Gepräge und kann als eine Art Gegenstück zu der sogenannten deutschen Renaissance angesehen werden. Auch der Barock in seiner eigentlich spanischen Färbung knüpfte an die vorhergehenden Strebungen an und entwickelte seine stärksten schöpferischen Kräfte nach der dekorativen Seite. Vorher aber galt es, sich aus dem in



der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts alle Gebiete beherrschenden Italianismus herauszuarbeiten, der in der Architektur als frühbarocke Klassik, in Plastik und Malerei als Manierismus in die Erscheinung tritt.

In keinem anderen Lande haben Gegenreformation und Absolutismus eine so allumfassende Geltung erlangt. Durch Philipp II. wurde der Staat auf ein absolutistisches Regiment hin umgebildet, durch ihn jene enge Verbindung von Kirche und Königtum hergestellt, bei der sich die von dem Herrscher ernannte Geistlichkeit in völliger Abhängigkeit von der Krone befand und auf ihren guten Willen angewiesen war. Zwecke des Staates und Zwecke der Religion wurden mit absichtlicher Betonung verknüpft; die Propaganda der Religion von dem Könige teils als Sache der Überzeugung, teils aus Staatsraison aufs eifrigste betrieben. Dieser Zustand und der enge Zusammenhang von Königtum und Kirche spiegelt sich in der spanischen Kunst wider. Es gibt in der Hauptsache nur eine Hofkunst und eine kirchliche Kunst, und auch diese ist mit höfischen Zügen durchsetzt. Der Adel ist mit einer ins Große gehenden Baugesinnung niemals hervorgetreten und durfte sich das neben den Königen auch nicht gestatten. Der kirchlichen Kunst wurde im sechzehnten Jahrhundert von seiten der Religion ein neuer gewaltiger Antrieb zuteil durch die gegenreformatorische Bewegung, die aus Spanien durch den Jesuitismus heroischen Schwung, durch die Mystik der heil. Theresa glühend-beseligende Verinnerlichung empfing. Der Barock hat die diese Bewegung umfassenden und ver sinnbildlichenden Ausdrucksformen geschaffen.

Als eine Art Symbol der Vereinigung von weltlichem und kirchlichem Absolutismus darf der Eskorial gelten, das für die Bedürfnisse des zelotischen Herrschers in die Bergeinsamkeit gesetzte und mit den Felsriesen wetteifernde Klosterschloß, das Herrera in den Formen eines hispanisierten italienischen Frühbarock von klassischem Charakter durchführte: nach einem einheitlich-regelmäßigen Plan von ungeheurem Umfang, mit einer grandiosen Strenge, deren karge Einfachheit bis zum Nüchternen geht, in Granit wie für die Ewigkeit gemauert (Abb. 427). Die ebenso dem Gemütszustand Philipps wie der Stilphase und der Geschmacksrichtung des Baukünstlers entsprechende herbe Schmucklosigkeit war aber etwas dem allgemeinen spanischen Empfinden zu sehr Zuwiderlaufendes, als daß es hätte lange Bestand haben und die Nachwirkung der Schöpferkraft Herreras überdauern können.

Der in dekorative Bahnen einlenkende spanische Hochbarock nahm auch seinen Ausgang von Italien, befördert ebenso durch die in Spanien tätigen italienischen Künstler wie durch die Spanier, für die es Regel war, in Rom ihre Studien zu machen. Wie bei Philipp II. so waren auch am Hofe Philipps III. Italiener in weitem Umfange beschäftigt und mit verschiedenen Funktionen betraut, die nun mit den Errungenschaften ihres Hochbarock aufwarteten. Sie hatten ein großes Wort bei der Erbauung der königlichen Schlösser, sie brachten ihre Perspektivik und Prospektkunst bei den Gartenanlagen und bei Theatereinrichtungen zur Geltung; sie setzten allerhand festliche Aufzüge

und Trionfi in Szene. Die kirchliche Baukunst gerät unter denselben Einfluß. Die Borromineske Richtung findet Eingang; ihr folgend, beschreitet man den Weg zu einer bereicherten und verwickelteren Raumbildung unter Anwendung perspektivischer und theatralischer Kunststücke. Einer der Schöpfer solch eines neuen, auf perspektivische Wirkungen berechneten Raumbildes, der Erbauer der Seo in Zaragoza, Donoso, hatte sich in Rom sieben Jahre lang an Borromini geschult, dessen Kunst er seinen Landsleuten schmackhaft zu machen suchte. Im allgemeinen liegt aber die Stärke des barocken Kunstgeistes in Spanien nicht in der Erfindung neuer Raumformen, sondern er begnügte sich gewöhnlich damit, überkommene und von außen eingeführte abzuwandeln und zu modifizieren.

In weit höherem Maße als die Raumphantasie wird durch den Barock die dekorative Phantasie in Bewegung gesetzt. Die für Spanien typische Leistung nach dieser Richtung ist der nach seinem Schöpfer José Churriguerra (1650—1723) als Churriguerrismus bezeichnete Stil (Abb. 435, 446). Er entspricht der Stilstufe, die mit ihrem äußersten Maße von Ungebundenheit in Italien durch Guarini vertreten wird, der selbst, stellenweise an Spanisch-Maurisches sich anlehnend, dann für die Spanier einer der stärksten Anreger geworden ist. Es ist bezeichnend, daß Churriguerra in seinen Anfängen die neuen barocken Elemente mit Gotischem in eins zu bringen suchte — ähnlich wie das in Deutschland wiederholt geschah. Klassische Formen werden möglichst ausgeschaltet, abstrakte Bildungen und Kurvaturen mit einer weitgehenden Erweichung und Ineinanderschlingung von Teilen zum beherrschenden Element gemacht; ein Prinzip der Dekorierung, das sich etwa mit dem Knorpel- und Ohrmuschelstil vergleichen läßt und das am Äußeren wie im Inneren von Bauwerken Anwendung findet. Durch diese Zusammenballung und Verschlingung wogender, wirbelnder, verwirrender Massen steht der Stil in einem Gegensatz zu der Platereske mit ihren scharfen, streng begrenzten, spitzigen Formen. Er erweist sich aber wie diese sehr geeignet für die Auszierung und dadurch bewirkte Betonung einzelner Bauteile, wie das in Spanien sehr beliebt war. Öfter wird einer im übrigen einfach gehaltenen Fassade — auch bei schon bestehenden älteren Gebäuden — durch ein pompöses churriguerreskes Portal ein schmückender Akzent verliehen (Abb. 439). Die Prachtentfaltung, die im Wesen des Stiles liegt, hat etwas Überquellendes, Ausschweifendes, stellenweise Unorganisches und Exotisches, und es mögen bewußt und unbewußt manche überseeischen Einwirkungen hineingespielt haben. Wie in der Literatur der Gonorismus, so ist in der Formensprache der bildenden Kunst der Churriguerismus ein Gefäß für alles Bizarre und Schwülstige. Die Retablos mit ihren Häufungen dekorativer und figürlicher Bestandteile, in denen sich die alte Tradition von der Gotik her fortsetzt, überbieten alles an prunkhafter, rauschender Phantastik (Abb. 448, 449). In ihnen manifestiert sich eine Sinnlichkeit, die lüstern ist nach erregenden Wirkungen und zuweilen recht brutalen Sensationen, die zugleich etwas Schwüles und Bedrückendes hat. Das Bedrückende



ist überhaupt ein dem spanischen Barock eigentümliches Stimmungsmoment, der all das Heiter-Freie, Spielende, Muntere, Tänzerische entbehrt, das in Italien und Deutschland mitschwingt. Bedrückend wirkt er, wo er streng und herb ist, wie am Eskorial und den von ihm abhängigen Monumenten; bedrückend auch da, wo er sich zu übermäßigem Prunk und Pomp hinreißen läßt und damit berauschen will, und in diesem Fall ist es, als bedürfe es der künstlichsten und stärksten Stimulantien und Opiate, um über die Hemmungen hinweg in den rauschhaften Zustand zu führen, der aber auch kein leichtes Sichgehenlassen und Ausschwärmen bewirkt, sondern wie unter einer Art Alpdruck steht. Alle die Gebundenheiten, denen der spanische Geist durch Religion, Absolutismus und einen ihm besonders eigenen Wesenszug unterworfen war, finden darin ihren Ausdruck. Es besteht gleichsam eine Nötigung, daß das, was auf der einen Seite gewaltsam in Schranken gehalten und unterdrückt wird, sich an einer anderen in explosiven Eruptionen Luft macht. Eine künstlich zur Schau getragene, sozusagen stilisierte Zurückhaltung und Ruhe in der Art sich zu geben (*sosiego*), ebenso wie eine leidenschaftliche Ekstase erhält in bildlichen Darstellungsformen Gestalt. Maßlosigkeiten in vielen Beziehungen und in ganz entgegengesetzten Gebaren sind in Spanien zu Hause. Man hat dort immer den Eindruck, schon etwas außerhalb Europas zu stehen. Was churriguerresken Schöpfungen Anziehung und Reiz verleiht, ist eine Art von Exotismus, dessen Pracht wie etwas undefinierbar Märchenhaftes hingenommen werden muß.

Eine stark national gefärbte Spielart der barocken Baukunst ist der Plattenstil, so genannt wegen der Dekoration der Wände mit aufgelegten Platten, die Herrera als Entlehnung aus der maurischen Kunst eingeführt hatte und um die sich ein ganzes Schmucksystem kristallisierte, das von klassischen Gliederungen und Ordnungen möglichst absah, — innerhalb des Stiles zwei Richtungen: eine einfachere und strengere, in der Herreras Geist nachzuwirken scheint, und eine mit reichem Zierwerk schaltende. Aus jener geht noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein Monument von wuchtiger Größe und abgezierter Strenge hervor, wie der von dem vortrefflichen Architekten Simón Rodríguez errichtete Portalbau des Nonnenkonventes Santa Clara in Santiago de Compostela (Abb. 430), überzogen mit harten, wie ausgeschnitten erscheinenden Dekorationsformen, die auf die Rollwerk- und Volutenornamentik des niederländisch-deutschen Frühbarock weisen, der auch mit seinen Ausstrahlungen bis nach Spanien drang und hier noch so späte und merkwürdige Nachwirkungen erzeugt hat. Aus ähnlichen Voraussetzungen entstand die von dem großen Fernando Casas y Novoa erbaute berühmte Fassade der Kathedrale von Santiago (Abb. 431), wo das Herbe und Lastende abgestreift, das Plattensystem in einer reichen und üppigen Zierweise aufgegangen ist. Die mit jener nordischen Spielart verwandte, aber ganz ins Spanische umgesetzte Dekorationsweise, die bei uns zu derselben Zeit wie ein Anachronismus erscheinen würde, erklärt sich daraus, daß sie



unter ähnlichen Bedingungen zustande kam, indem gotisches Gefühl nachlebte und mit den neuen barocken Elementen Verbindungen einging.

Auch in der Vorliebe für die Vertikale und den Turmbau kann man eine gewisse Verwandtschaft mit dem Norden erkennen. Bei der Kathedrale von Santiago wird das Vertikalstreben, das schon in der mittleren Giebelfront zum Ausdruck kommt, noch unterstützt durch die beiden Türme. Der freie Turmbau — als Glocken- oder Uhrturm — wurde im Barock ein besonderes Objekt für eine nationale Phantasiebetätigung, wobei man sich auch auf die maurischen Vorbilder, die neben den Moscheen sich erhebenden Minarets oder Alminars, gewiesen sah, an die das Auge seit lange gewöhnt war. Meist wurde der quadratische Unterbau des Alminars beibehalten — wie bei der bekannten Giralda in Sevilla — und mit verschiedenen sich verjüngenden Stockwerken in der Höhe fortgesetzt. Die barocken Formen erwiesen sich hier wie in den anderen Ländern als besonders geeignet, die Turmhelme zu dekorieren und nach oben frei ausklingen zu lassen, und Spanien hat gerade darin höchst mannigfache und reizvolle Erfindungen aufzuweisen (Abb. 433, Tafel XLI).

So hebt sich ein Barock national spanischen Gepräges neben dem internationalen und kosmopolitischen heraus, der mit dem der anderen Länder Grundeigenschaften formaler und psychologischer Art gemein hat, aber für ein an die Erscheinungen in dem übrigen Europa gewöhntes Auge etwas merkwürdig fremdartig Berührendes besitzt. Ihn begleitet eine italianisierend klassische Richtung, zum Teil von Italienern selbst in Fluß gehalten, die sich mit der unter den Bourbonen eindringenden und von ihnen begünstigten französischen Klassik vereinigt, woraus dann wie allerwärts der reine Klassizismus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich entpuppt.

In den darstellenden Künsten, Plastik und Malerei, wird um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts der importierte Manierismus durch eine nationale, auf einer neuen Naturanschauung begründete Auffassungsweise überwunden. Es kommt ein Naturalismus auf, der die Umwelt dringlicher zu packen und sich möglichst unmittelbar — ohne die von dem Romanismus gebrauchten Krücken — an sie zu halten sucht, eine Parallele zu dem italienischen Caravaggismus, der seinerseits auf Spanien — namentlich über Neapel hin — eine große Wirkung ausübt. So tritt dem international schematisierten Manierismus eine Kunst mit ausgesprochenem Lokalkolorit gegenüber, in der sich spanische Lebensformen und spanische Seelenhaltung so rein wie nie zuvor widerspiegeln. Die wesentlichen Leistungen der Plastik liegen auf kirchlichem Gebiete, während das Porträt für sie gänzlich zurücktritt, das hauptsächlich der Malerei vorbehalten bleibt. Das gemalte Porträt hat die Gunst des Hofes und findet namentlich in ihm und seinem Umkreis Auftraggeber. Die kirchliche Kunst erhält auf beiden Gebieten durch den Naturalismus eine neue Zielrichtung. Die durch das religiöse Leben der Gegenreformation hervorgerufenen seelischen Ausdruckswerte werden

psychologisch-realistisch ausgebeutet. Für die verschiedenen Stadien und Manifestationen von Andacht und Gebet schafft man, ausgehend von Wirklichkeitsbeobachtungen, Darstellungsformen von einer großen Mannigfaltigkeit und Eindringlichkeit. An keiner anderen Stelle — mit Ausnahme des einen Rembrandt — hat die religiöse Psychologie so tief gegraben. In der spanischen Geistesrichtung steckt etwas Insichgekehrtes, Bohrendes, bis zum Verbohrten Gehendes, das in Verbildlichungen asketischer, mönchischer und sonstiger religiöser Erscheinungen zutage tritt. Man sieht neben den eingezogenen meditativen und kontemplativen Betrachtungsweisen eine glühende, sich gleichsam in das All ergießende Ekstase, aber auch sie gehaltener, verinnerlichter, ohne so viel heftiges und äußerliches Gestikulieren wie bei den Italienern. Die Wiedergabe von Andachtszuständen, Gebetspraktiken, Gemüts-erregungen irdischer Frommer liegt den Spaniern mehr, als daß sie das Transzendente als etwas Übermenschlich-Himmlisches in gesteigerten und idealisierten menschlichen Formen verkörpern. Das Innerweltliche, die Versenkung und das, was das tiefste Wesen katholischer Gläubigkeit ausmacht, wird durch einen im höchsten Grade expressiven Naturalismus mit einer außerordentlichen Einfühlungsfähigkeit in künstlerische Formen gefaßt. Die religiöse Phantasie der Spanier hat sich in ihrer Barockkunst am glänzendsten ausgelebt. Gewiß hat diese Kunst, in Mengen gesehen, etwas Einförmiges — aber wirkt die holländische Malerei der Zeit in diesem Falle weniger einförmig?

Für die Plastik ist Holz das bevorzugte Material, das eine farbig reiche Bemalung erhält, wie in der Gotik und im deutschen Barock. Die Polychromie unterstützt das bis zum Äußersten gehende veristische Streben. Indem man religiöse Vorgänge, in die Sphäre des Menschlichen gerückt, mit überzeugender Wirklichkeitstreue auszugestalten sucht, soll ein mitgehendes Fühlen bei dem Betrachter geweckt, seine ganze Sinnlichkeit in Erregung versetzt und bis in ihre Tiefen aufgewühlt werden. Bei den Passionsszenen wird kein Blut und keine schmerzliche Verzerrung erspart, Tränenperlen schimmern auf klagenden Gesichtern, man will dich zwingen, vergewaltigen, das Leid in seiner ganzen Schwere und Furchtbarkeit mit durchzumachen — so wie von einer mystischen Betrachtung das Nacherleben des Leidens Christi gefordert und geübt wird und wie es Ignatius von Loyola in seinen „Geistlichen Übungen“ vorschreibt. Daß dieser Verismus für unser Gefühl häufig etwas Aufdringliches, Schreiendes, Brutales hat, kann nicht geleugnet werden. Man fühlt sich manchmal an Eindrücke, wie sie in unserer Kindheit Wachsfigurenkabinette boten, erinnert — und die spanische Plastik ist zuweilen sogar auch so weit gegangen, Figuren mit wirklichen Stoffen und Kleidungsstücken zu umhüllen. Aber was die bedeutendsten Meister auf diesem Gebiete, ein Gregorio Hernandez und Montañes, geleistet haben, das wird durch die persönliche Art ihres Ausdrucksvermögens und ihrer Formgestaltung auf einer rein künstlerischen Höhe gehalten und geadelt (Abb. 452, 453, Tafel XLII). Daß eine innere Verwandtschaft



besteht zwischen dieser spanischen kirchlichen Skulptur und der des deutschen Barock, die aber erst im achtzehnten Jahrhundert ihren Gipfel erreicht, als jene bereits entartet ist, tritt einem immer wieder vor Augen.

Die Malerei, sobald sie zu einem nationalen Selbstbewußtsein gelangt war, weist eine Reihe bedeutender Individualitäten auf und entwickelt die außerordentlichsten Fähigkeiten nach der Seite, wo das eigentliche Wesen des rein Malerischen liegt, so daß sie zu einem der höchsten Gipfel gelangt, die diese Kunst je erreicht hat. Mit dem Naturalismus paart sich ein ausgeprägter Individualismus. Für die große Monumental- und Freskomalerei haben die Spanier niemals Neigung und Begabung gezeigt. Als Philipp II. Freskanten zur Ausmalung des Eskorial brauchte, ließ er sich die italienischen Manieristen kommen, und auch später, wenn eine solche Aufgabe erwünscht war, verschrieb man sich Italiener: Luca Giordano am Ende des siebzehnten, Tiepolo im Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts. Zu der illusionistischen Dekorationsmalerei, die in dem italienischen und deutschen Barock eine so bedeutsame Rolle spielt, fand man gar kein Verhältnis. Das Staffelei- oder Tafelbild ist die eigentliche Domäne der Spanier; und auch wenn es galt, zusammenhängende Zyklen in großem Formate zur Ausschmückung kirchlicher oder weltlicher Räume herzustellen, wählte man transportable Gemälde und malte nicht unmittelbar auf die Mauer. Die individualistische Malerei gab sich nicht gern zu rein dekorativen Aufgaben her und versagte sich jedem kollektivistischen Betriebe. Der Mensch, die Persönlichkeit von einem bestimmten körperlich-seelischen Gepräge steht im Mittelpunkt; Umwelt und Landschaft treten dagegen zurück. So hat auch die reine Menschenschilderung, das Porträt, eine seltene Höhe erreicht. Die aus dem Naturalismus sich ergebende strenge Wirklichkeitsauffassung, die sachliche Art der Charakterisierung und Psychologisierung ließ Steigerungen ins Heroische nicht aufkommen. Es fehlt denn auch jene heroisierte Wiedergabe antiker Mythologie, wie sie in anderen Ländern beliebt und verbreitet war, und damit jede Heroisierung des nackten Körpers und des Erotischen. Wenn man einen Gegenstand aus der klassischen Sage vornahm, so geschah es nicht selten mit einer Art von Travestierung, wie bei dem ganz in eine niedrig komische Sphäre gerückten Gemälde des trunkenen Bacchus mit seinem Gefolge von Ribera in Neapel oder bei den „Trinkern mit dem jugendlichen Bacchus“ von Velazquez (Abb. 475). Jedes schwungvolle Pathos, mit dem ein Rubens die bacchischen Szenen wie all seine Mythologien durchglüht, bleibt ausgeschaltet. Gerade wenn man an seine Art der Behandlung oder an die des Carracci-Kreises denkt, wird bei Werken wie der „Schmiede des Vulkan“ oder dem „Mars“ von Velazquez der Mangel jeglicher heroisierenden Absicht besonders handgreiflich. Eher mischte sich eine Art romantischer Ironie ein. In einem Lande, das in diesem Augenblicke den Don Quixote entstehen sah, war wohl allgemein die Lust zu einer Idealisierung des Heldischen im alten Sinne vergangen. Das gleiche gilt von glorifizierenden Darstellungen der Zeitgeschichte. Als



Velazquez ein ruhmvolles Ereignis, eine Heldentat der spanischen Armee und ihres Feldherrn, die „Übergabe von Breda“, zu verherrlichen hatte, tat er das in einer ganz natürlich realistischen Art ohne jeden pathetischen Überschwang, wie er bei solcher Gelegenheit überall sonst aufgeboten wäre, indem er sich den Vorgang, so wie er stattgefunden haben sollte, nach Berichten von Augenzeugen rekonstruierte und in die seiner Vorstellung angemessene bildliche Form brachte; der Hauptakzent wird auf die menschlichen Beziehungen der beiderseitigen Anführer gelegt, mit jener seelisch so feinfühlig und vornehmen Wendung der herzlichen Bewillkommung des Besiegten durch den Sieger (Abb. 481). Auch aus der kirchlichen Kunst wird alles klassisch-heroische Pathos entfernt, das mit der Renaissance Eingang gefunden hatte. Bezeichnend ist hier die Kombination des Naturalistischen mit dem Mystischen.

Auf ihre rein bildlichen Darstellungsmittel betrachtet, entwickelte sich die spanische Barockmalerei hauptsächlich unter dem Einfluß von zwei Richtungen: des venezianischen impressionistischen Kolorismus und des caravaggiesken Naturalismus mit seinem Helldunkel. Sie hat im ganzen etwas Solideres als die italienische und ist nicht wie diese in ein so wildes Hasten und Rasen um der bloßen Bravour willen verfallen und dem Bewegungstaumel erlegen. Farbe und Licht werden als Hauptprobleme behandelt und von verschiedenen Seiten in Angriff genommen.

Schon Grecos Kunst (Abb. 456, 457, 458, Tafel XLIII) enthält Züge, die der spanischen Barockmalerei wesenseigentümlich werden, nachdem er sich in seiner neuen Heimat so weitgehend zu hispanisieren wußte. Aus seiner italienischen Mitgift: manieristischer Formgebung und venezianischem Kolorismus hat er sich einen selbständigen Stil gebildet, der mit seiner bizarren Eigenart keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten bot. Die manieristische Gewöhnung führte und verführte ihn zu immer abstrakteren Gestaltungen, in denen sich seine echt spanisch empfundenen religiösen Visionen symbolisierten. Auch das Licht diente ihm zu einer Sakralisierung und zu einer Veranschaulichung des Mysteriösen. Unter einer immer weiteren Einschränkung des Polychromen ist er als einer der größten Luminaristen hervorgetreten. Mit dem sensibelsten psychologischen Einfühlungsvermögen begabt, hat er in die geheimnisvolle Sphäre des Mystischen die tiefsten Blicke getan und Schauungen von einer seltenen Konzentriertheit auf das Innere vorgeführt. Die Fähigkeit psychologischer Individualisierung bewährte er auch bei seinen Porträts; er setzte an Stelle des herrschenden offiziell-höfischen Bildnisses mit seiner sauber detaillierenden Ausführung und seiner wie poliert wirkenden Oberfläche ein lebendiges Erfassen des Wesens der Persönlichkeit, zum Teil unter dem Eindruck einer momentanen Stimmung, ausgedrückt mit einer freien, lockeren, farbige Valeurs offen gegeneinander setzenden Technik (Abb. 459, 460).

Während geistig-seelische Eigenschaften der Kunst Grecos im Barock weiterlebten, wurde das Abstrakte und Manierierte seiner Formgebung durch den

neuen Naturalismus überholt. Durch ihn sind alle großen Meister des siebzehnten Jahrhunderts hindurchgegangen und haben in ihrer Jugend mit dem Helldunkel begonnen. Als eine besonders repräsentative Persönlichkeit hat Ribera, in Neapel ansässig und so in einer Mittlerstellung zwischen Spanien und Italien, dem Caravaggismus die Bahn gebrochen (Abb. 462 bis 468, Tafel XLV, XLVI). Auf religiösem Gebiete hat er Grecos feinnervigem, abstrahierendem Symbolismus gegenüber alles ins Naturalistisch-Handgreifliche gerückt. Von seinen Heiligen und Asketen strömt kein geistig-seelisches Fluidum aus, das Asketische wird vorwiegend in dem Materiell-Körperlichen durch eine ins einzelne gehende Herausstellung aller Runzeln, Falten und Gebrechen an den abgezehrten Leibern zum Ausdruck gebracht. Seine Martyrien, durch die er sich besonders bekannt gemacht, sind sensationelle Abschlachtungen ohne erklärende Eigenschaften und eine tiefere religiöse Inspiration. Der von ihm bevorzugte Stimmungsfaktor ist das Sentimental-Romantische, dem er auch — ganz im Gegensatz zu Caravaggio — das Helldunkel dienstbar macht, das einen weicheren, zerfließenderen, schummerigen Charakter erhält. Nach und nach gibt er die grellsten Effekte des Tenebroso auf, wird heller und lichter — eine Entwicklung, die nahezu allen Spaniern dieser Zeit gemeinsam ist. Da ihm dramatische Kraft und lebendige Bewegtheit nicht zu Gebote stehen, so wirkt er da, wo er Zuständliches gibt, am größten und überzeugendsten.

Zu dem Bedeutendsten, Tiefsten und zugleich im echten Sinne Spanischen, das der sich ganz auf nationalen Boden stellende Naturalismus in der kirchlichen Malerei hervorbrachte, gehört Zurbarans Kunst (Abb. 470 bis 474). Auch sie gebunden in einer gewissen sachlichen Nüchternheit und Trockenheit, die sich nicht leicht in Überschwänglichkeiten versteigt. Er hat viel aus Eindrücken geschöpft, die ihm das religiöse Leben seiner Zeit in Klöstern und anderen kirchlichen Kreisen bot, und das, was er hier an Charakteristischem fand, als Motive verwertet. Das Porträtliche seiner Figuren ist schon von Zeitgenossen vermerkt worden. Durch Ernst, Strenge und Majestät will er auf das religiöse Gefühl wirken und paßt dem seine formalen Mittel an — wobei das Majestätische in der mit dem spanischen Wesen verhafteten Gravität ein Ausdrucksäquivalent erhält — aber nicht selten fällt etwas Starres und Schwerfälliges zu sehr ins Gewicht. Nicht sehr vielseitig in seinen Darstellungsmöglichkeiten, darf er innerhalb des von ihm gepflegten Gebietes als einer der größten Interpreten des Religiös-Psychologischen gelten. In das Beselgende und Bezaubernde himmlischer Visionen und Glorien sich einzufühlen war nicht Sache seiner stark am Irdischen haftenden Vorstellungsweise. Wie diese Art von Phantasie neben dem strengen Ernst jedoch auch leichtere und anmutigere Gegenstände umfaßt, lassen unter anderem seine Einzelgestalten weiblicher Heiligen erkennen, die wie Modedamen in gewählter Kostümierung ihre Reize zur Schau stellen in einer geradezu kapriziös wirkenden Art, aber mit einem herben, etwas mürri-schen Zug im Antlitz, wie es in der Grundauffassung Zurbaranscher Charakterisierung liegt (Tafel XLVII).



Die weltlich-höfische Seite der spanischen Malerei vertritt am glänzendsten Velazquez (Abb. 476 bis 487, Tafel XLIV). An der kleinen Zahl kirchlicher Bilder, die er geschaffen, fesselt nicht so sehr das Religiös-Ausdrucksmäßige wie das Artistisch-Malerische. Die Bildniskunst hat er auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben und zugleich den dekorativen Ansprüchen, die an sie bei der Ausschmückung von Räumen gestellt wurden, Rechnung getragen. Als Hofmaler und fast ausschließlich für den Hof und seine Umgebung tätig, sah er sich von vornherein Forderungen in bezug auf Kostüm, Haltung und Etikette gegenüber, die nicht zu umgehen waren. In dieser Hinsicht folgt er der Tradition seiner Vorgänger, aber er hat sich von dem Verblaßten, Erstarrten und Verkalkten in der Auffassung der spanischen Nachfolger Antonio Moros losgemacht und sich aus dem Nur-Offiziellen zu dem Individuell-Psychologischen emporgearbeitet. Wenn die höfische Welt mit ihrer dekadenten Atmosphäre ihm keine Modelle mit tieferen geistigen und seelischen Anlagen bot, so ist das nicht seine Schuld. Was ihm vor Augen kam, mochten es die Herren, Damen und Kinder der königlichen Familie, die Minister und Generale oder die Zwerge und idiotischen Narren sein, die dieser Gesellschaft zur Zerstreuung dienten — alle hat er im Zentrum ihres Wesens erfaßt. Aufgaben, die eine absolutistische Potenz forderte, nahm eine souveräne Phantasie hin, um ihre malerischen Imaginationen daran zu verwirklichen. Er faßt die fürstliche Person mit großer Einfachheit und Schlichtheit auf und verleiht ihr nur durch eine wahrhaft vornehme Distinktion ihr Auszeichnendes. Vergleicht man, wie er und Bernini denselben Herzog von Modena (Abb. 182) dargestellt haben, so fehlt bei ihm all das Aufgebauschte, das exaltierte Sich-in-Positur-Setzen, das der Italiener in die Herrschergeste legt. Wie er das Psychologische mit dem Offiziellen zu vereinigen wußte, darin war er unerreicht. Übertriebenem barockem Schwulst und Pomp war der sachlich nüchterne Beobachter abhold. Mit dekorativem Beiwerk, Portieren, Draperien, Kissen, Decken verfuhr er auf seinen Porträts sparsam; es lag ihm nicht — wie das bei Rigaud geschieht — die Dargestellten in ein pompöses dekoratives Ensemble einzubetten und teilweise darin zu ersticken; er wirkte im höchsten Sinne dekorativ mit rein künstlerischen Mitteln durch die formale und farbige Anlage in seiner Bildökonomie. An Gewändern, Rüstungen und den barocken Kostümen der Damen konnte sich seine Phantasie zur Genüge berauschen und setzte sie in faszinierende malerische Gebilde um. Der tenebrose Naturalismus, mit dem er begann, genügte auf die Dauer nicht für die Ausdrucksmöglichkeiten, die er suchte und brauchte; er wandte sich in seiner Reife dem breiteren venezianischen Kolorismus zu, der, schon durch Greco und andere eingebürgert, hinter dem modernen Caravaggismus zurückgetreten war, und der erst auf seiner italienischen Reise mit voller Macht in seinen Gesichtskreis trat. Aber er entwickelte ihn weiter auf eine neue Problemstellung hin, die er der malerischen Verwirklichung seiner Augenerlebnisse zugrunde legte. Er sah ab von einer auf dunklem Ton ausbalancierten Harmonisierung und schaffte sich, von der Beobachtung im



hellen kühlen Tageslicht ausgehend, ein neues System von Farbenbeziehungen, wo sich die Erscheinung wie ein Gespinst aus farbigen Werten ausnimmt, die er mit der unfehlbaren Sicherheit seiner zersetzenden und fegenden Pinselführung gegeneinander stellte, so daß sich gleichsam ein durch menschliche Phantasie der Natur nachkonstruierter Gesamteindruck ergab. So hat er als impressionistischer Kolorist die malerische Umsetzung von Schaubarkeiten um neue Ausdrucksmöglichkeiten bereichert, dabei aber zugleich in seinen Bildern als Erbe der Renaissance Organismen von großen festgefügtten Formen mit einer unverrückbaren Struktur geschaffen. Betrachtet man seinen Innozenz X. neben Grecos Kardinal Guevara (Tafel XLIV, Abb. 460), so hat dieser jenem gegenüber etwas Gebrechliches und Hybrides.

Die malerische Tendenz des Barock hat an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Ländern impressionistische Versuche gezeitigt. In Spanien blieb Velazquez eine Ausnahme; seine Darstellungsweise war so ganz von persönlicher Beobachtung und Handschrift abhängig, daß sie nicht schulmäßig ausgebeutet werden konnte. Der dritte der großen Sevillaner Maler — neben ihm und Zurbaran — Murillo, auch einer der großen Koloristen, für den das Licht einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Problematik bildete, ging wieder von ganz anderen Voraussetzungen aus — eine Natur, die sich von den Vorgängern vielfach unterschied (Abb. 488 bis 495). Von ihm ist alles Herbe, Strenge, Gequälte abgefallen; man findet nichts von jenem Bedrückenden, das wir als ein Symptom spanischen Wesens kennzeichneten. Sein Weltbild scheint von einem optimistischen Lebensgefühl erfüllt; es wurde bestimmt durch das Reizende, Liebliche, Einschmeichelnde, Beglückende, Beseligende, und er fand keine Hemmungen in seiner Natur, Erschautes mit spielender Leichtigkeit und Grazie in künstlerische Form zu gießen. Diese Hemmungslosigkeit brachte ihn allerdings auch dazu, sich öfter zu wiederholen, manches nicht Vollwertige und Banale unterlaufen zu lassen, aber wenn eine von dem modernen Naturalismus abhängige Auffassung ihn deshalb als oberflächlichen Idealisten abtun zu können glaubte, so geht das auf eine völlig einseitige Wertverdrehung hinaus. Innerhalb des spanischen Barock steht er in Einem einzig da: er allein hat himmlische Visionen mit einem wirklichen Schweben der Figuren ihrer Wesenseigentümlichkeit nach, von aller Erdschwere befreit und von Begeisterung durchrauscht, wie aus Licht und Äther gewebte Gebilde überzeugend vor Augen zu stellen gewußt. Sein Streben ging auf ein höchstes Maß von Schönheit aus, das aber in einem gewissen Zusammenhange mit der Wirklichkeit blieb — er wählte sich seine Modelle mit Rücksicht auf dieses Ideal. Gewiß schlägt bei ihm leicht das Süße in Süßliches um, was namentlich auch von seinen Genrebildern gilt, wenn man an die vor ihm geschaffenen Bodegones zurückdenkt, aber man darf nicht vergessen, daß es Meisterwerke von ihm gibt, in denen das Gewollte restlos gekonnt und das Gekonnte höchster Bewunderung wert ist. Daß das religiöse Gefühl noch nicht erschlappt ist, bezeugen einzelne seiner von echter Inbrunst erfüllten Kirchenbilder. Murillos Stil bezeichnet einen Übergang und

eine Wegscheide; in ihm gewinnt die „grazia“ den Vorrang, die das Leitmotiv für das achtzehnte Jahrhundert wird, und so ist er denn auch derjenige Meister, der auf die spanische Malerei in diesem Jahrhundert den stärksten Einfluß ausübte. Er hat von der Kunst seiner Zeit und der Vergangenheit viel in sich aufgenommen und verarbeitet — es wäre zu stark, wollte man das eklektisch nennen — aber es ist doch ein leiser internationaler Zug in seine Darstellungsweise eingegangen, der ihn auch dem Auslande näherbrachte und, da seine Auffassungsart leicht zugänglich ist, ihn populärer machte als die meisten seiner Zeitgenossen. In seiner Malweise herrscht — im Gegensatze zu Velazquez — ein harmonisierendes Prinzip vor, in das auch die Lichterscheinungen einbezogen werden, aber seine Struktur mit ihrer feinen Valeurbezeichnung ist gelöster und vibrierender als bei Zurbaran. Sein farbenreiches Kolorit erscheint gedämpft durch ein Sfumato, eine Art Nebelschleier, der sich weich und duftig als verbindender Ton über alles spannt. In dem, wie er das Erstrebte verwirklicht, darf es als schlechthin vollendet gelten, so daß es auf diesem Wege ein Darüberhinaus nicht mehr gibt.

Die spanische Malerei hat alle Möglichkeiten, die innerhalb der barocken Entwicklung auf ihrem Wege lagen, erschöpft. Indem Murillo seine Darstellungsweise von jenem Drucke, unter dem die spanische Seelenhaltung stand, löste und ein ungewohntes Maß von Leichtigkeit, Flüssigkeit, Liebenswürdigkeit zubrachte, wurde das von der Zeit vielleicht wie eine Art Befreiung empfunden, gewann ihm alle Herzen und verschaffte ihm die größte Beliebtheit, führte aber, auf Formeln gebracht und von Epigonen breitgetreten, zu einer allgemeinen Verflachung. Es ist derselbe Übergangs- und Auflösungsprozeß, der sich in allen Ländern, bald früher, bald später, vollzieht, der in Italien bei den Spätwerken des Pietro da Cortona zutage tritt, in Flandern den Stil van Dycks, mit dem gerade Murillo manches Gemeinsame hat, den Vorgängern gegenüber kennzeichnet, — bei dem eigenartigen Valdés Leal ist eine Erweichung, Zersetzung, Verflüchtigung in der Formgebung und malerischen Behandlung noch weiter fortgeschritten (Abb. 497). Während in der Architektur der Barock in Spanien sich noch im achtzehnten Jahrhundert voll auslebt, sind für Plastik und Malerei bereits jene treibenden Kräfte erlahmt, die so bedeutende, an eine geschlossene Weltanschauung gebundene Werte erzeugt hatten.

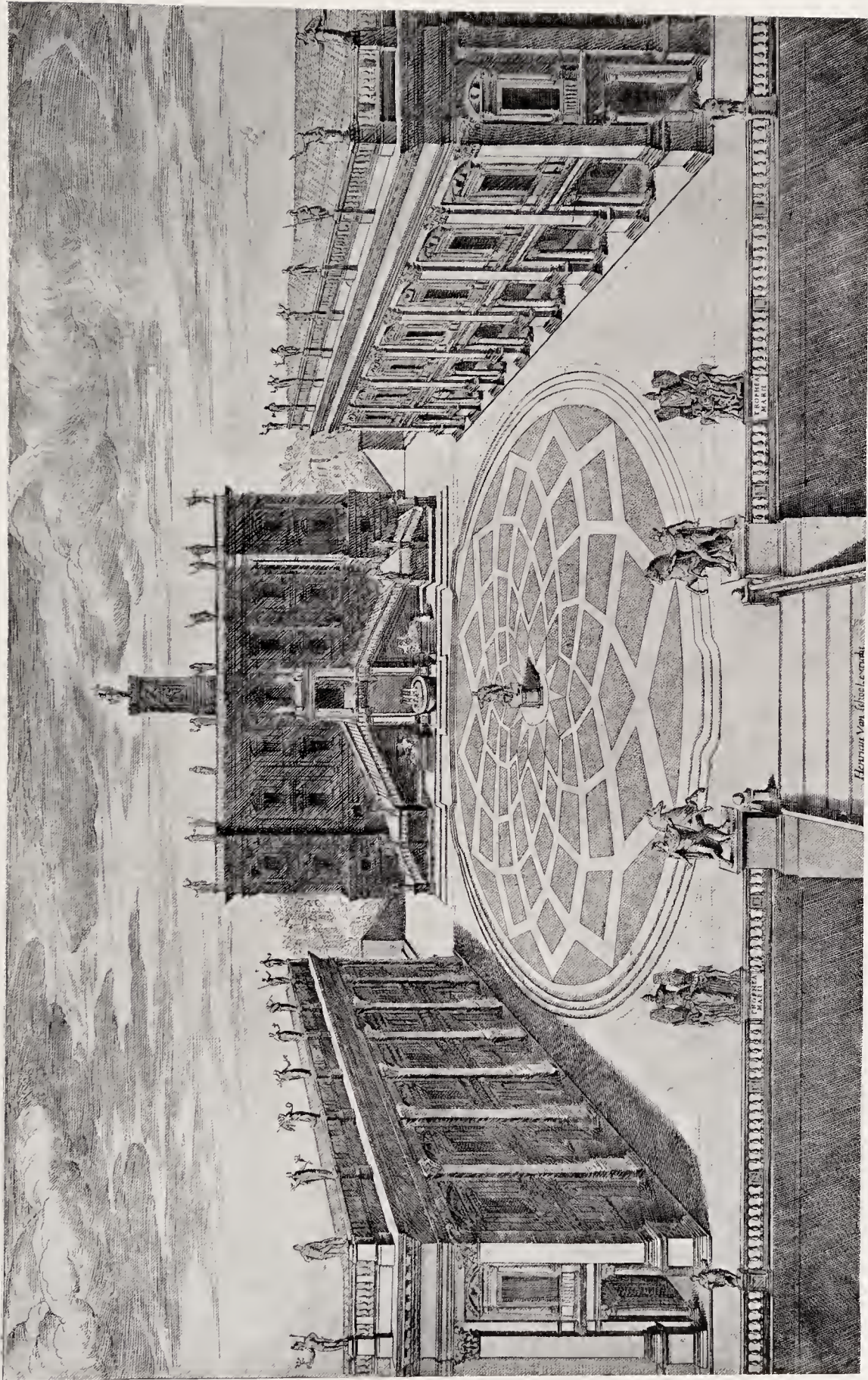
---





## ABBILDUNGEN





Michelangelo: Plan des Kapitols. Stich von E. du Pérac, 1569





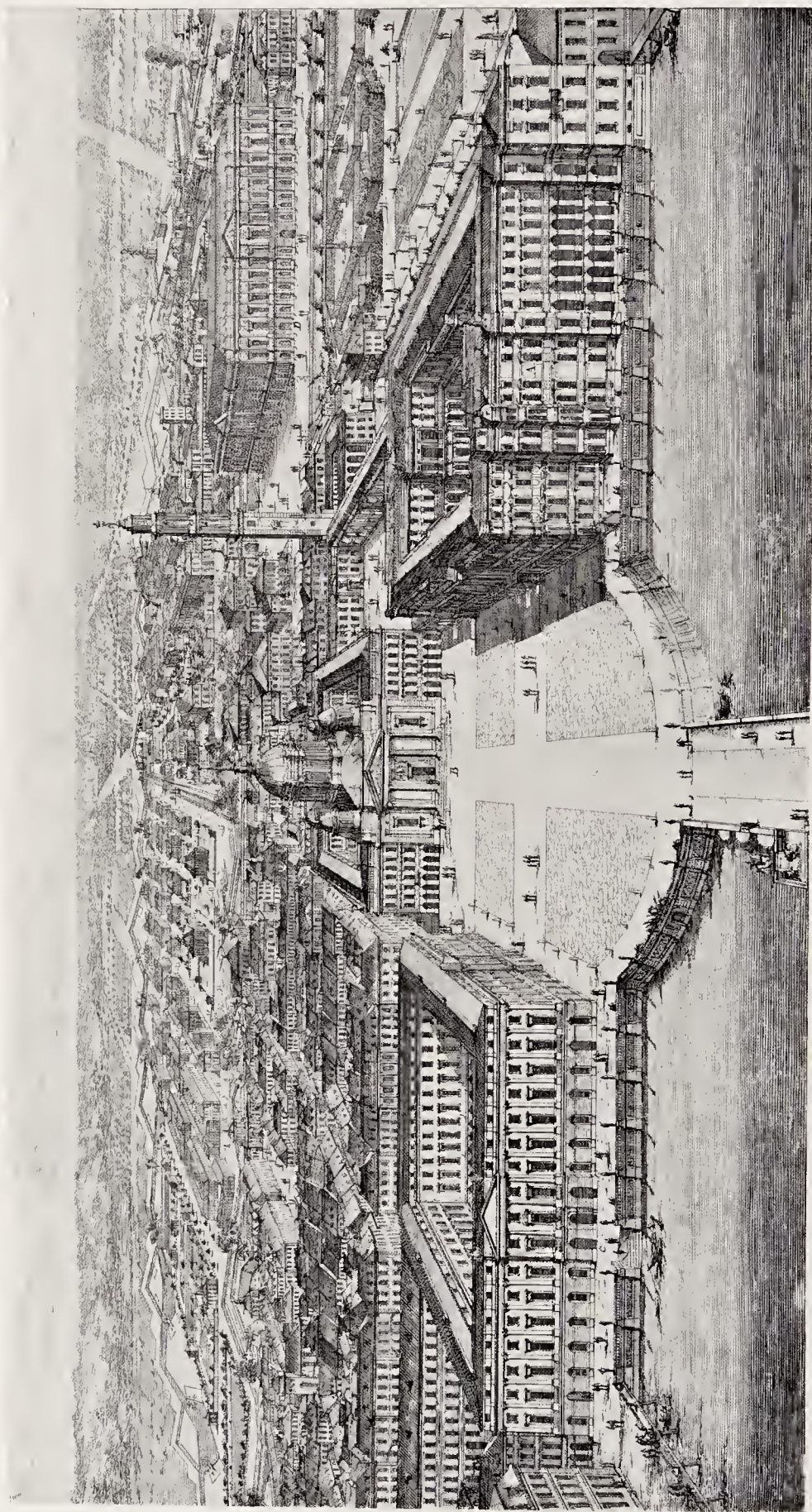
Rom. Platz vor St. Peter





Paris. Place Vendôme





Schlüter: Plan für den Berliner Schloßplatz. Stich von Broebes





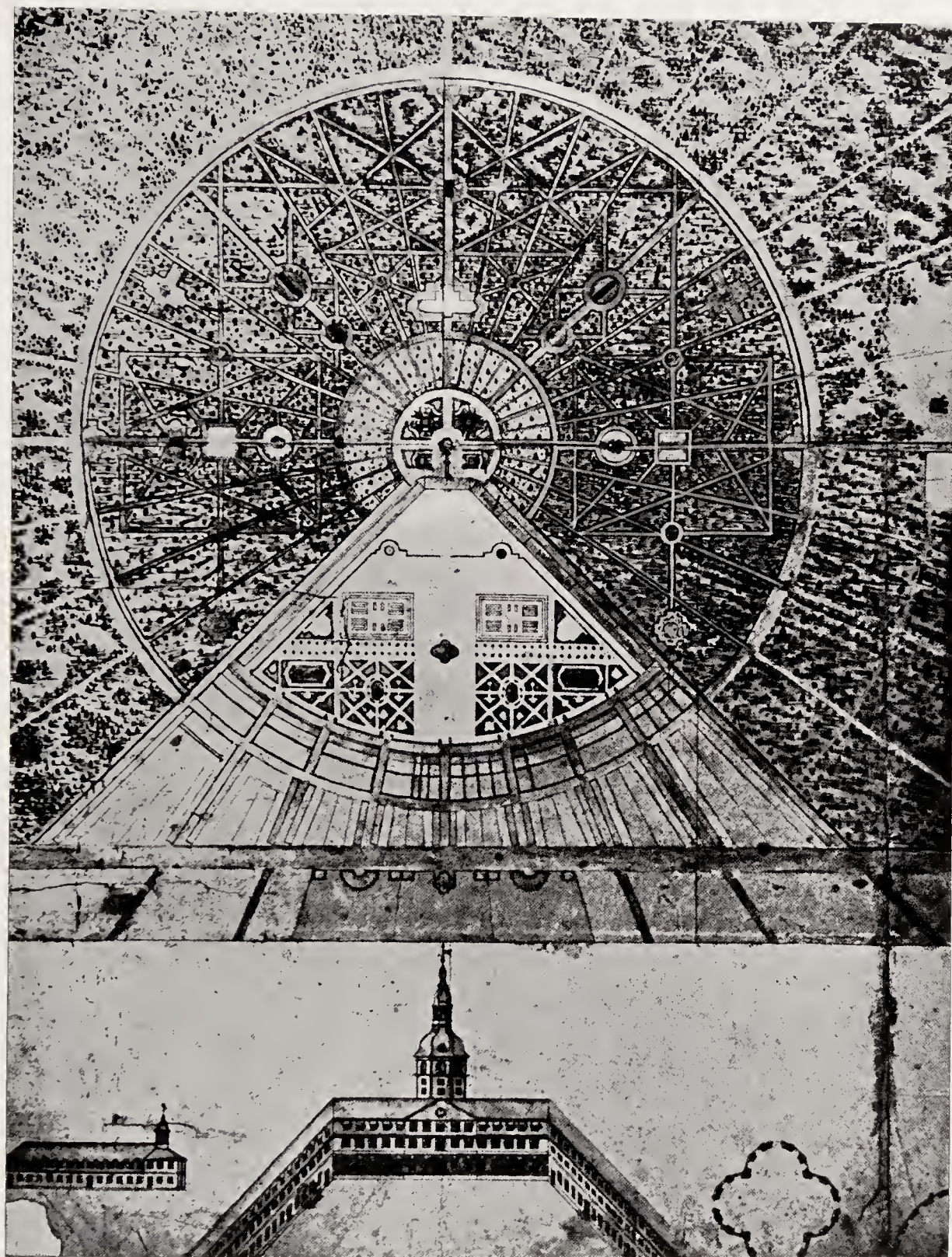
Paul Decker: „Der Fürstliche Baumeister“. Entwurf eines Königlichen Palastes, 1716





Versailles. Schloß, Gartenseite





Karlsruhe. Plan der ersten Anlage, 1715





Tivoli. Villa d'Este

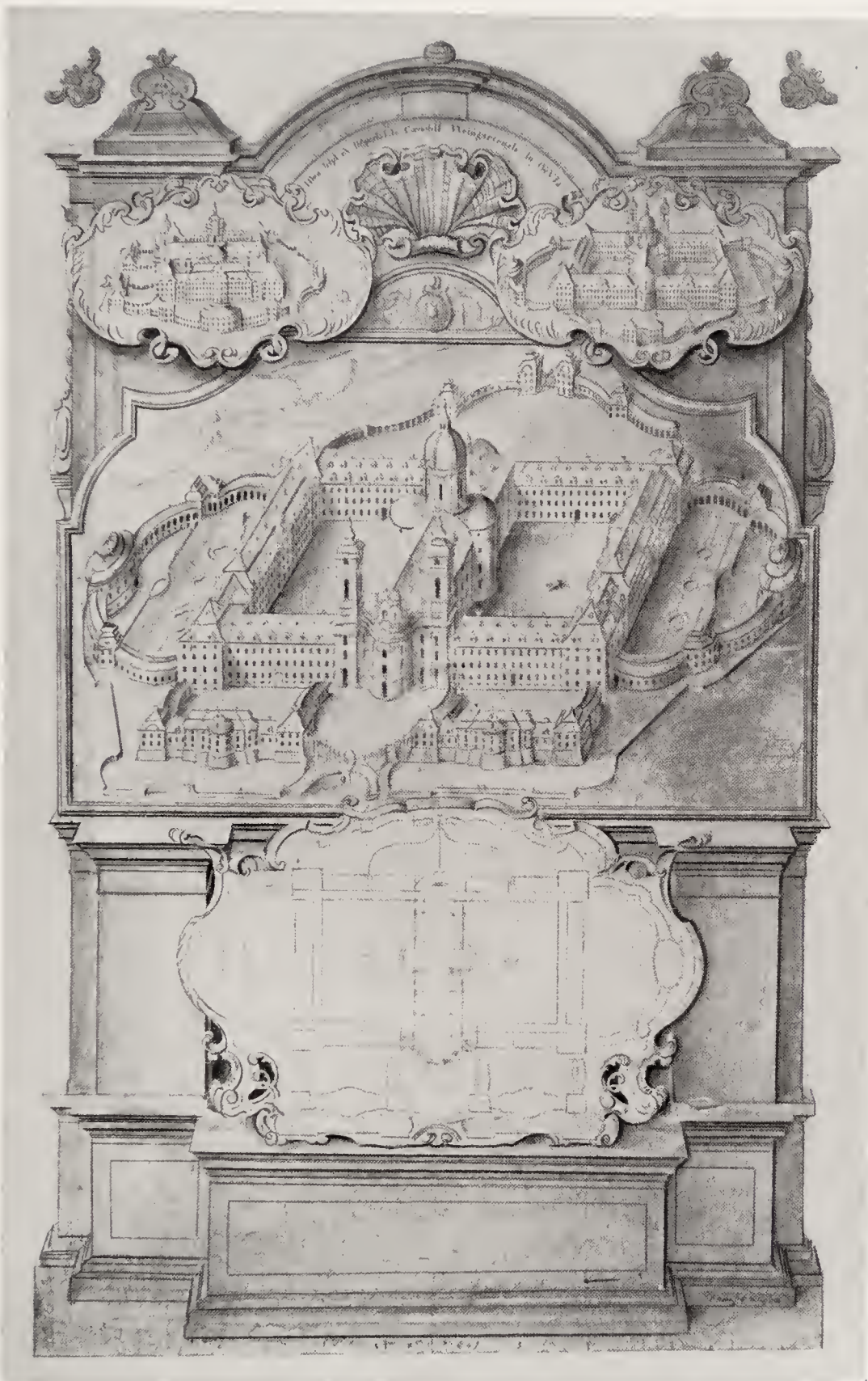




Prandauer: Kloster Melk.







Kloster Weingarten. Bauplan von 1723. Handzeichnung





Florenz. Sockel des Standbilds  
Ferdinands I.



Florenz. Wappen der Davanzati



Rom. Wappen Papst Urbans VIII.



Rom. Wappen Papst Benedikts XIV.





Buontalenti: Entwurf für die Dom-Fassade. Holz-Modell. Florenz, Dom-Museum





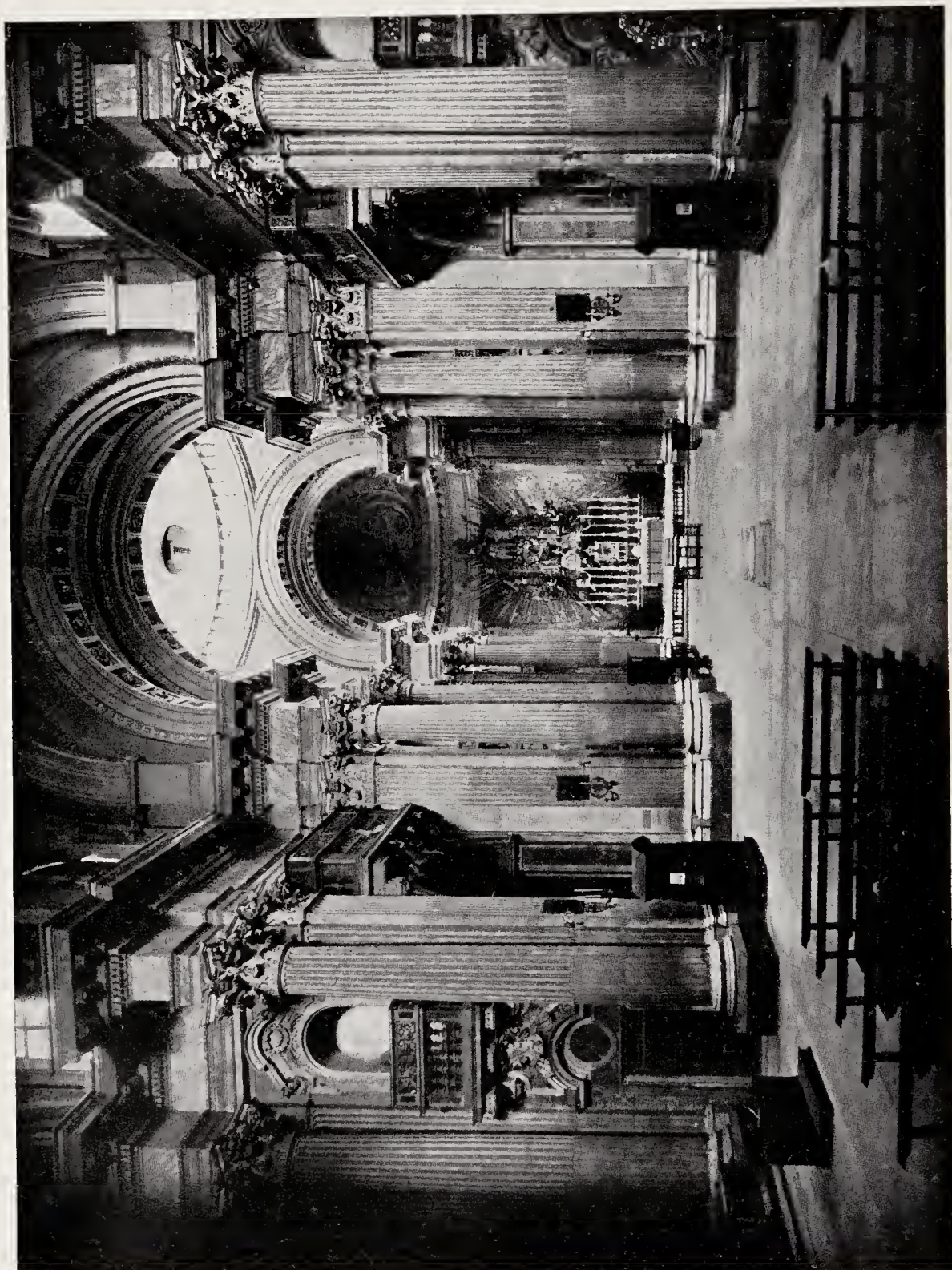
Vignola: Gesù, Rom





Rom. S. Maria in Vallicella





Carlo Rainaldi: S. Maria in Campitelli, Rom





Carlo Maderna : Langhaus der Peters-Kirche in Rom.







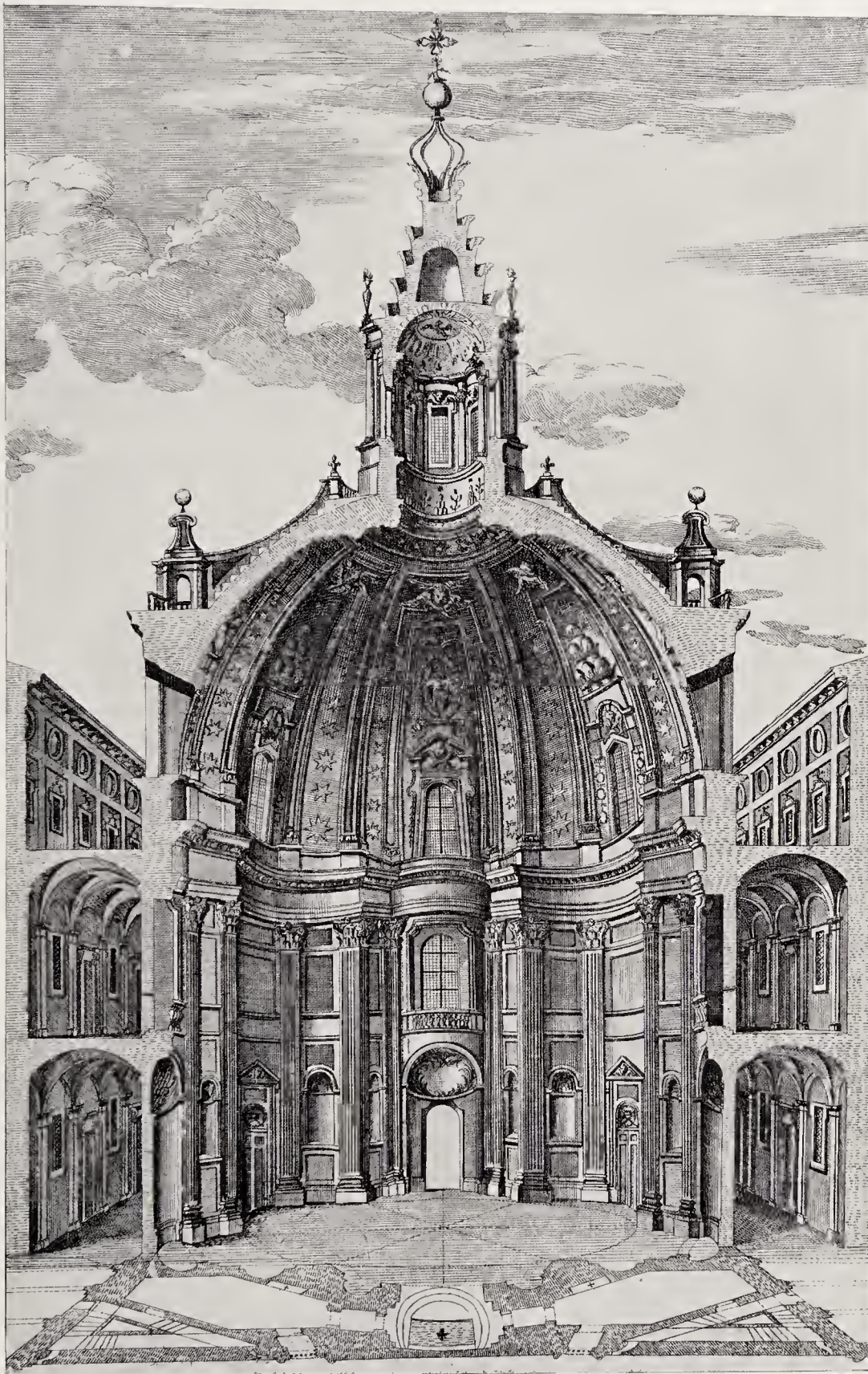
Borromini: S. Agnese auf Piazza Navona, Rom





Borromini: S. Carlo alle quattro fontane, Rom





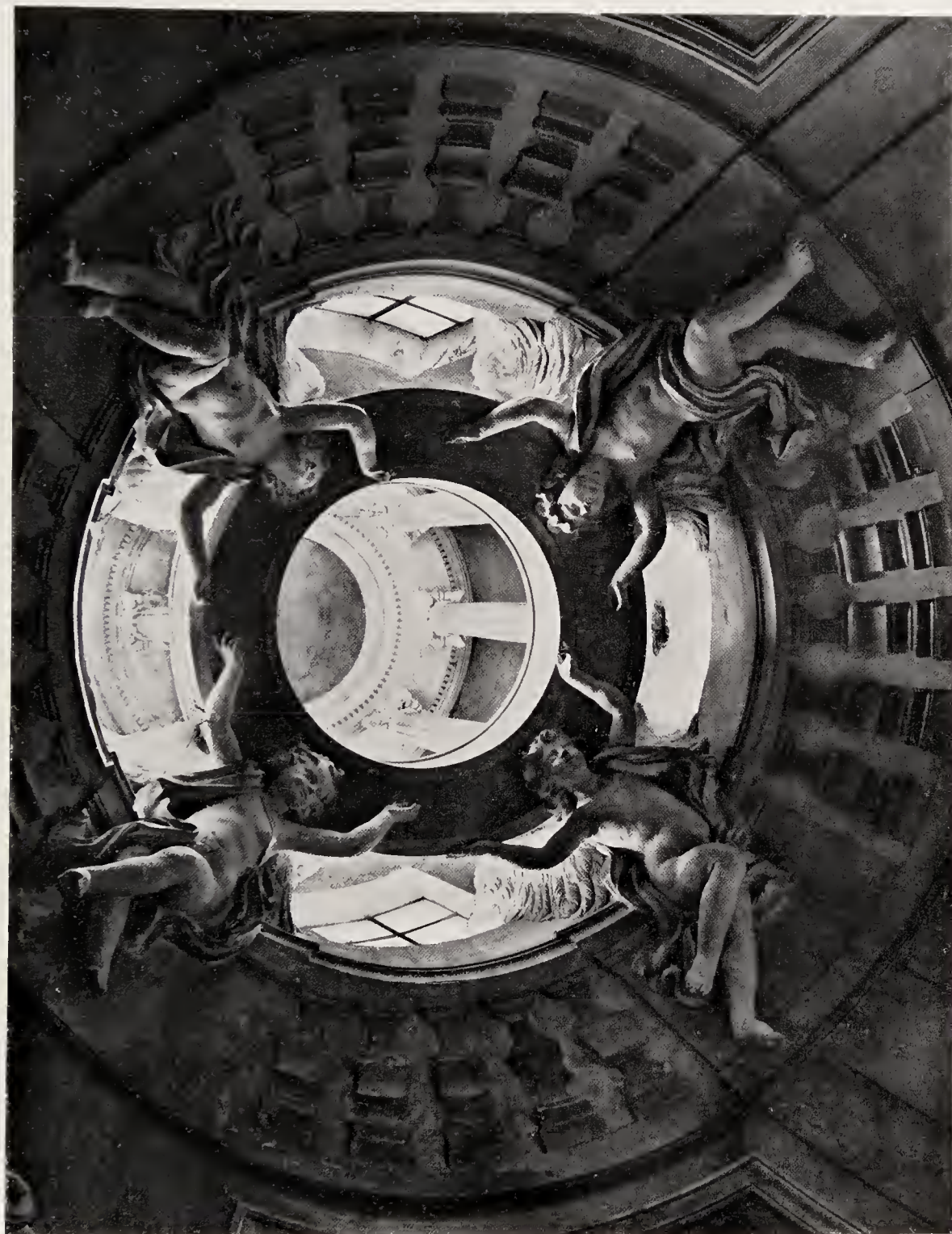
Borromini: S. Ivo, Rom. Stich nach dem Entwurf





Guarini: Cappella del Sudario, Turin





Rom. S. Maria in Trastevere, Kuppel der dritten Kapelle, links





Giacomo della Porta: S. Luigi dei Francesi, Rom



Maderna : S. Susanna, Rom





Carlo Rainaldi: S. Maria in Campitelli, Rom





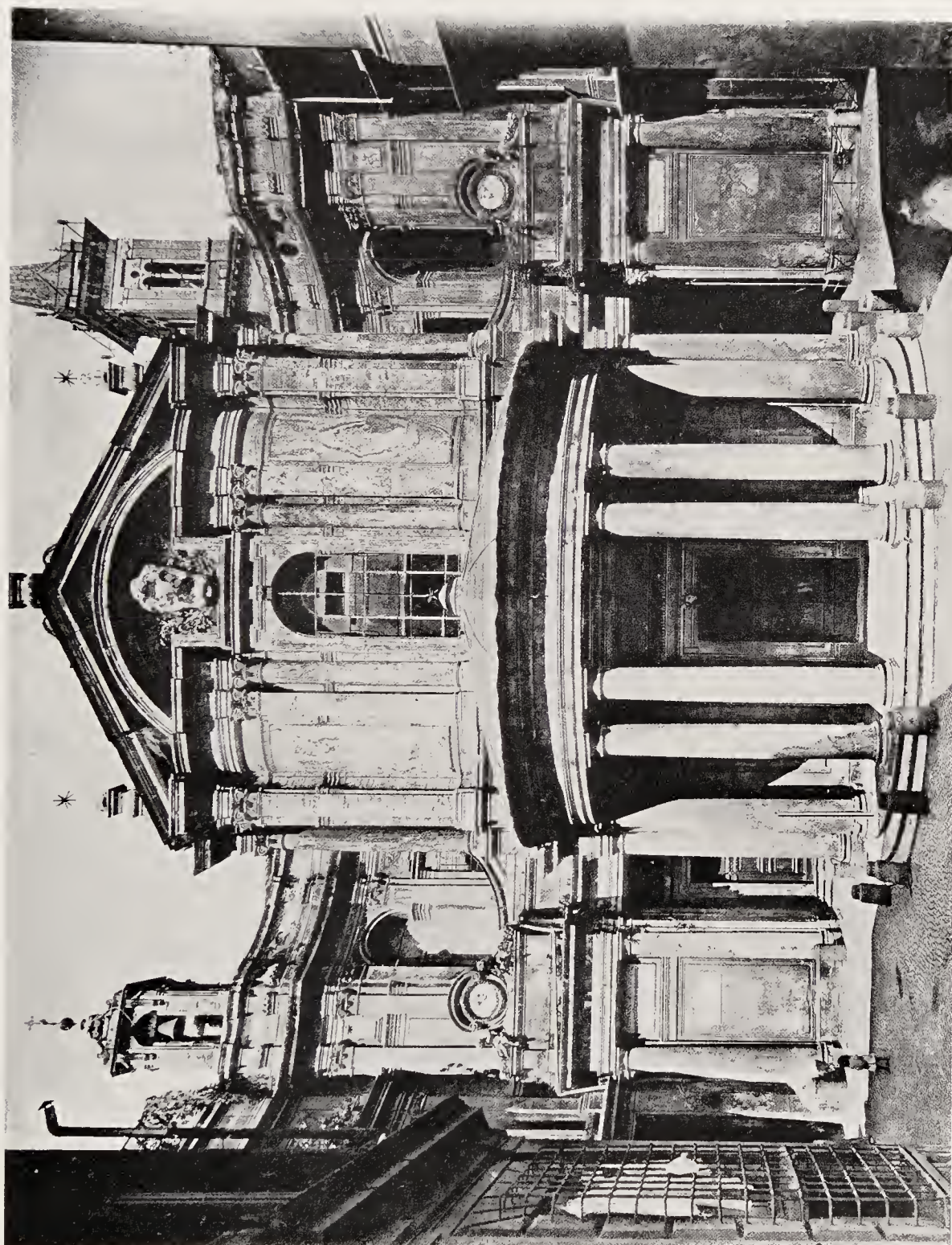
Martino Lunghi d. J.: SS. Vincenzo ed Anastasio, Rom





Bernini: S. Andrea al Quirinale, Rom





Pietro da Cortona: S. Maria della Pace, Rom





Borromini: Oratorio dei Filippini, Rom





Borromini: S. Ivo, Rom





Borromini: S. Carlo alle quattro fontane, Rom





Borromini und Rainaldi: S. Agnese auf Piazza Navona, Rom





Guarini: S. Gregorio, Messina

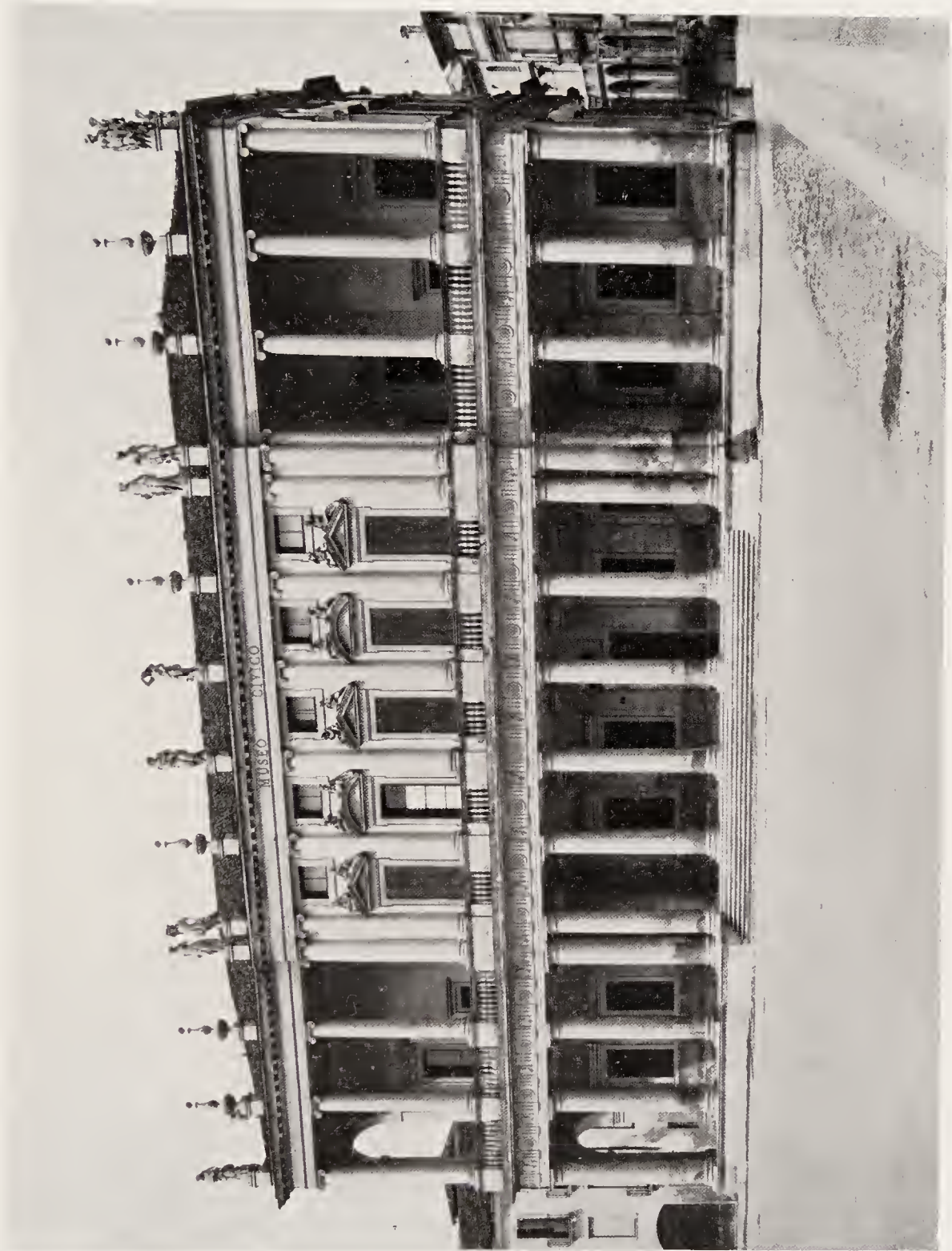




Longhena: S. Maria della Salute, Venedig.







Palladio: Palazzo Chiericati, Vicenza





Martino Longhi d. Ä.: Palazzo Borghese, Rom





Maderna und Bernini: Palazzo Barberini, Rom





Bernini: Palazzo di Montecitorio, Rom





Bernini: Palazzo Odescalchi auf Piazza SS. Apostoli (rechts), Rom. Stich von Rossi-Falda





Borromini: Collegio di propaganda fide, Rom





Borromini: Zeichnung für Palazzo Falconieri. Berlin, Staatliche  
Kunstbibliothek







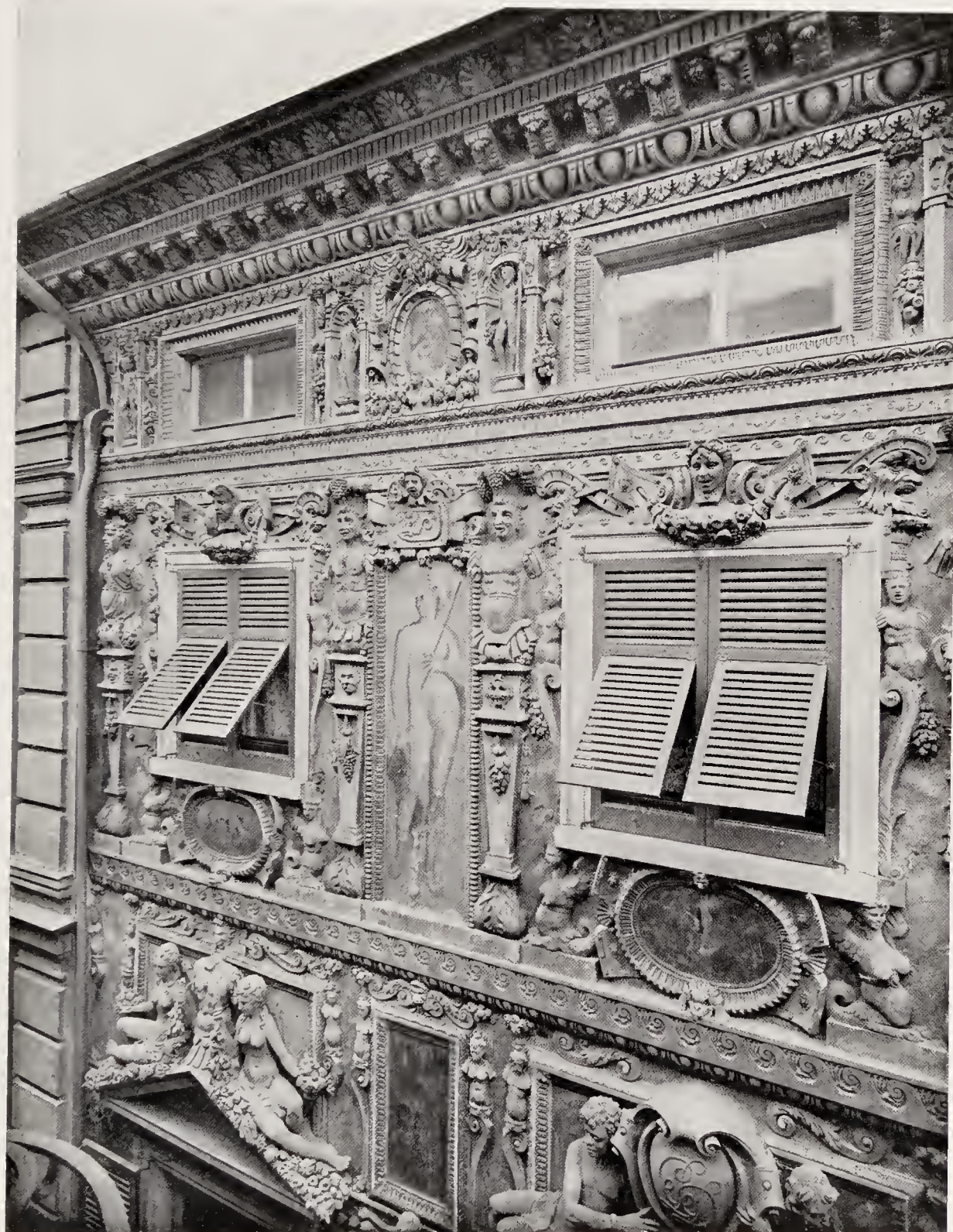
Guarini: Palazzo Carignano, Turin





Valvasori: Palazzo Doria, Rom





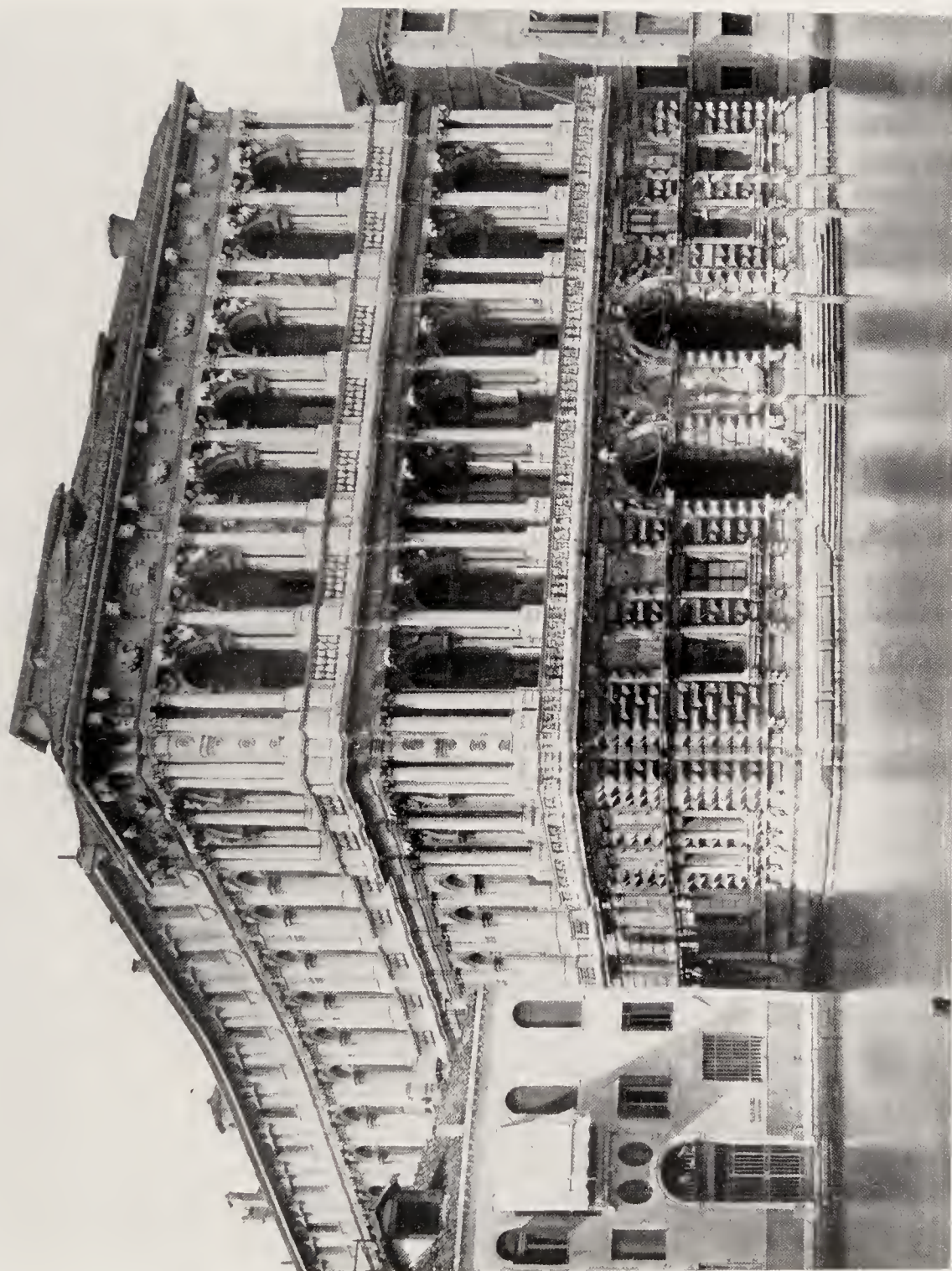
Genua. Palazzo Negroni, Stuck-Dekoration





Mailand. Palazzo Litta, entworfen von Francesco Maria Ricchini





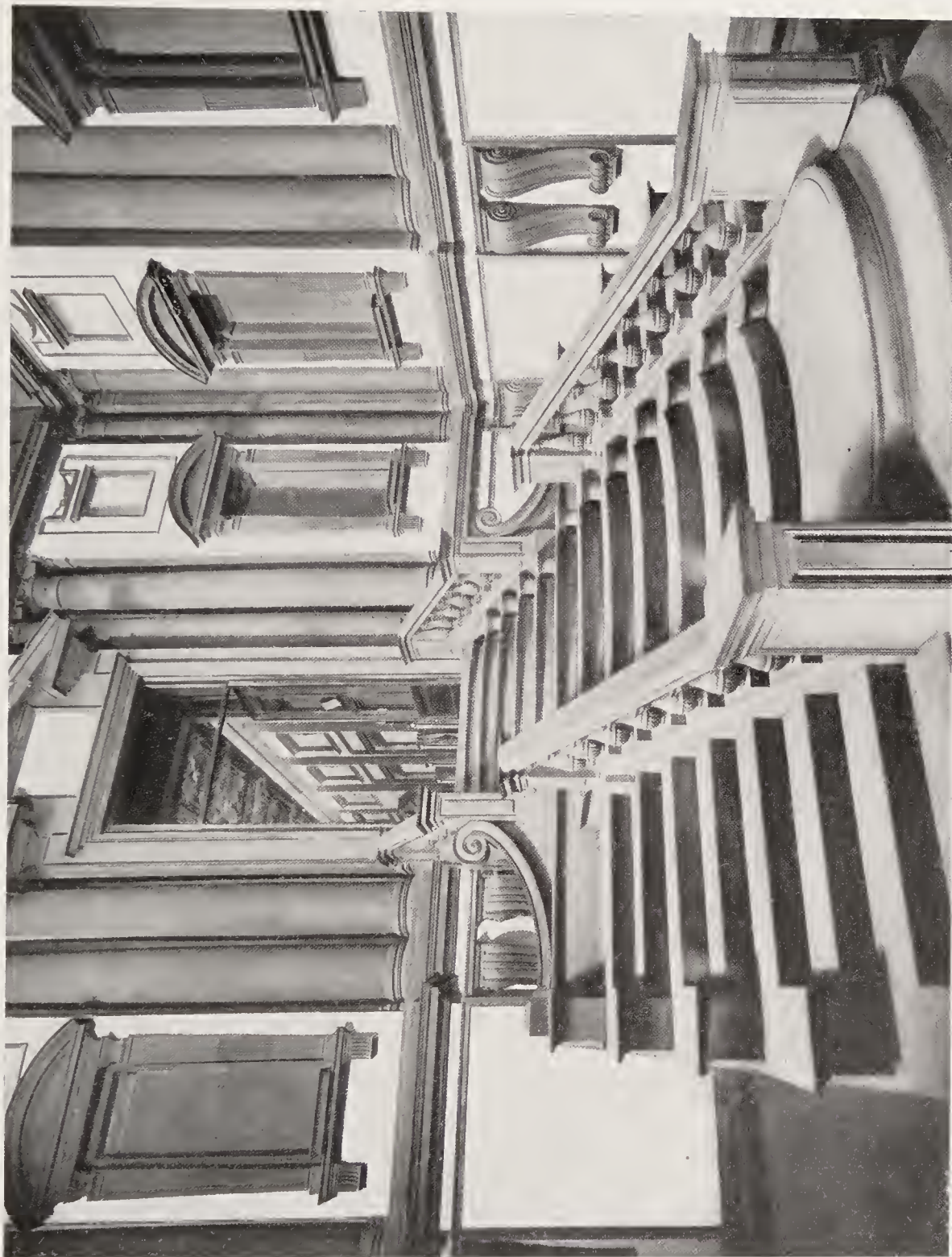
Longhena: Palazzo Pesaro, Venedig





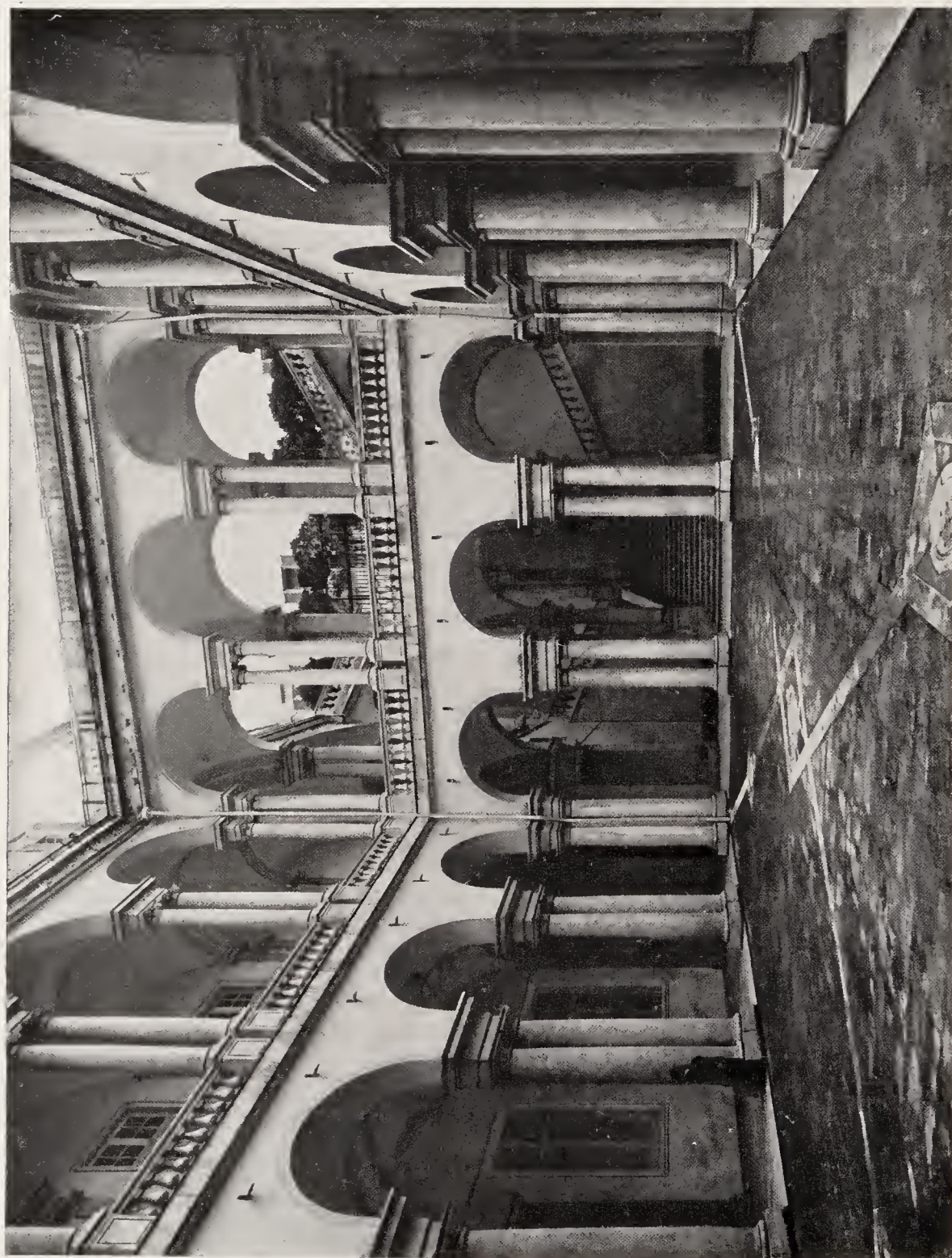
Orazio Lunghi d. Ä.: Hof des Palazzo Borghese, Rom





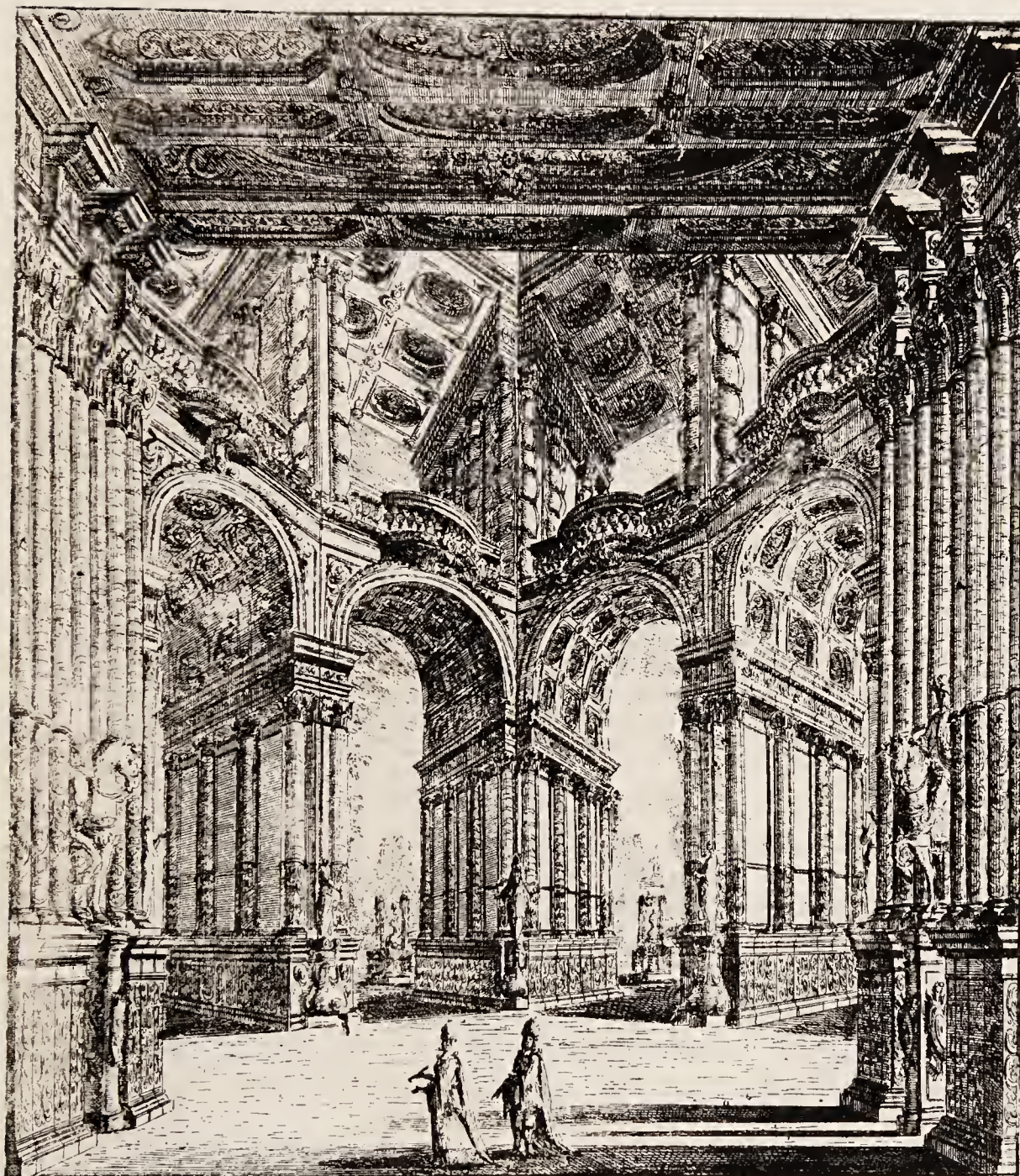
Michelangelo: Treppe der Biblioteca Laurenziana, Florenz





Bartolomeo Bianco: Hof der Universität in Genua mit Treppenanlage





Ferdinando Galli Bibiena Theaterdekoration Radierung







Juvara: Treppenhaus des Palazzo Madama, Turin





Saal im Palazzo Doria-Tursi (Municipio), Genua





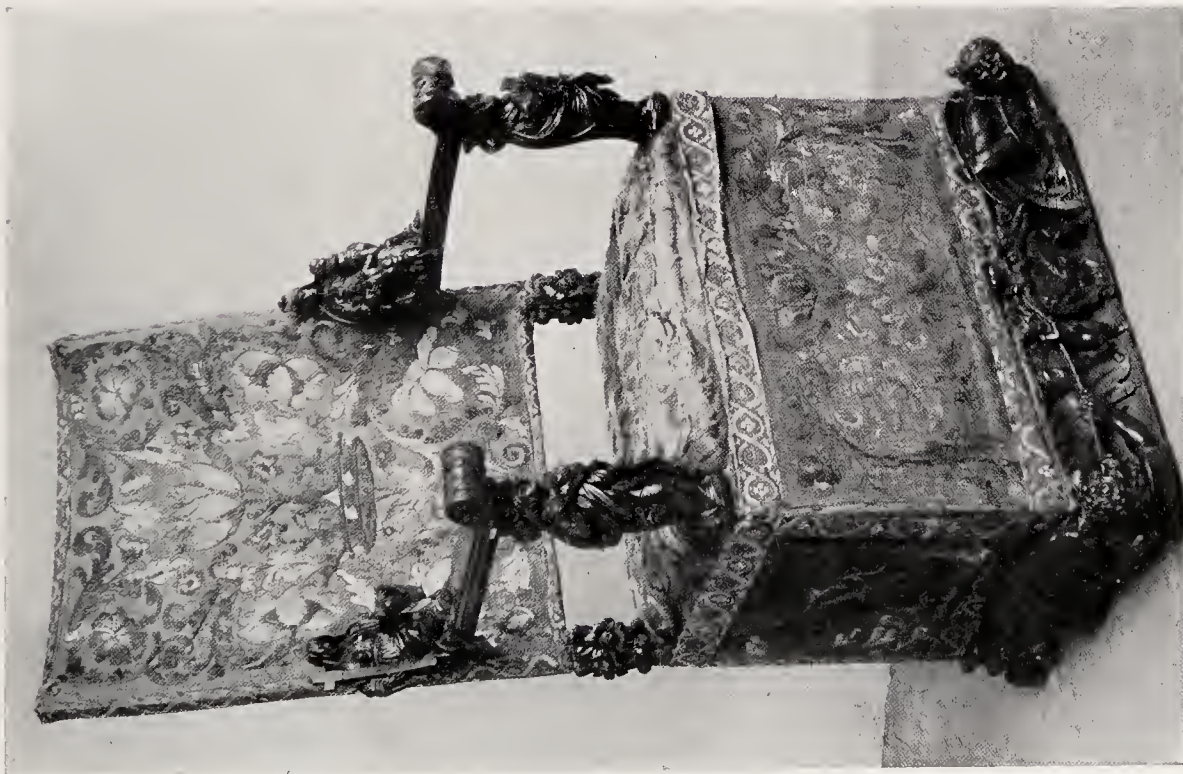
Andrea Brustolon: Reliquiar. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



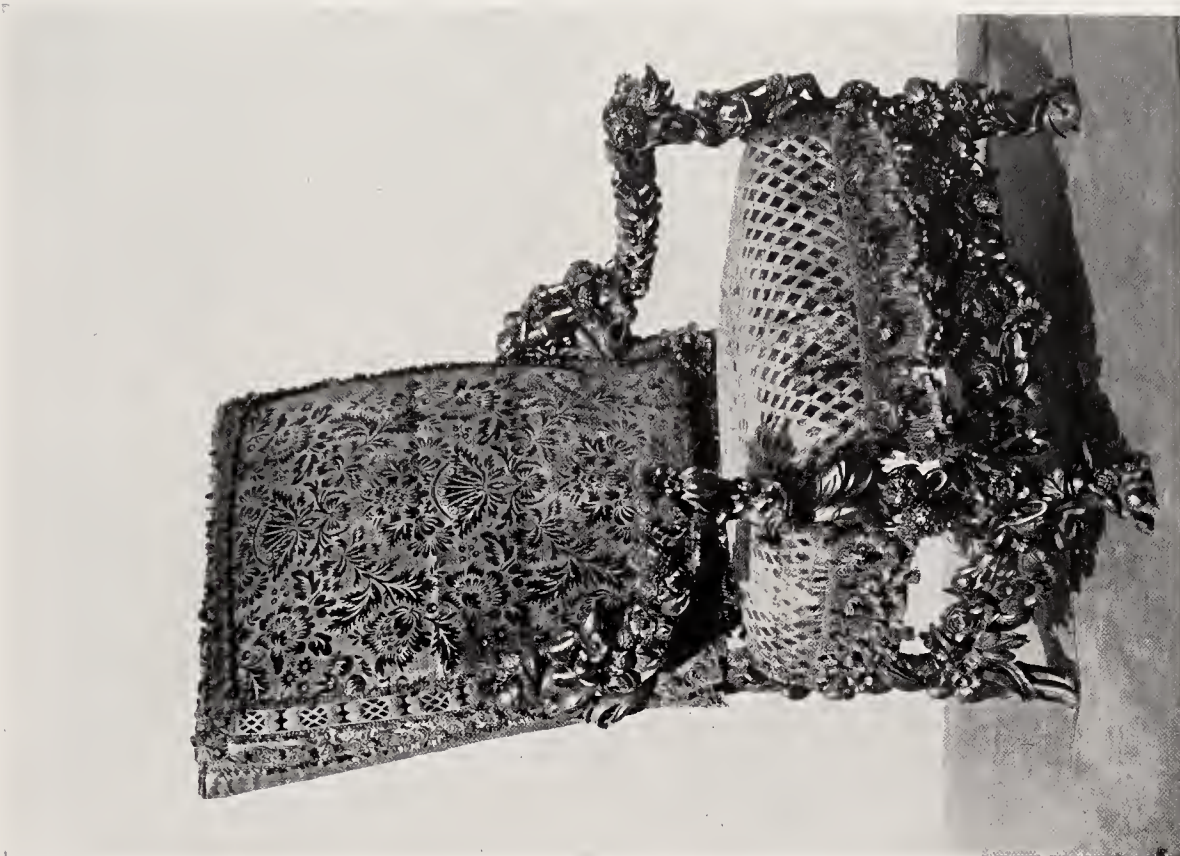


Antonio del Grande: Galerie im Palazzo Colonna, Rom



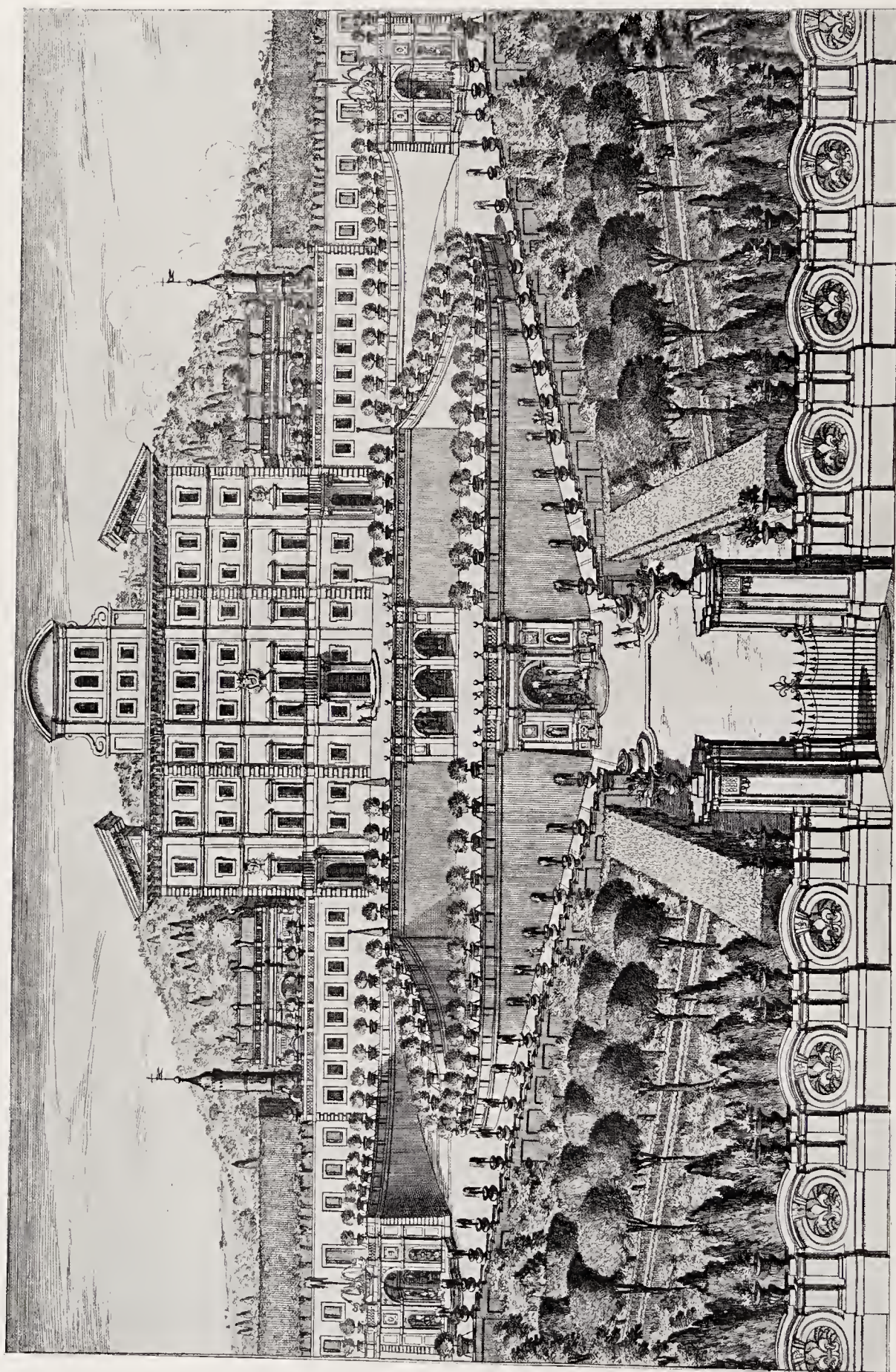


Stuhl eines Franziskaner-Ordens  
Berlin, Kunstgewerbe-Museum



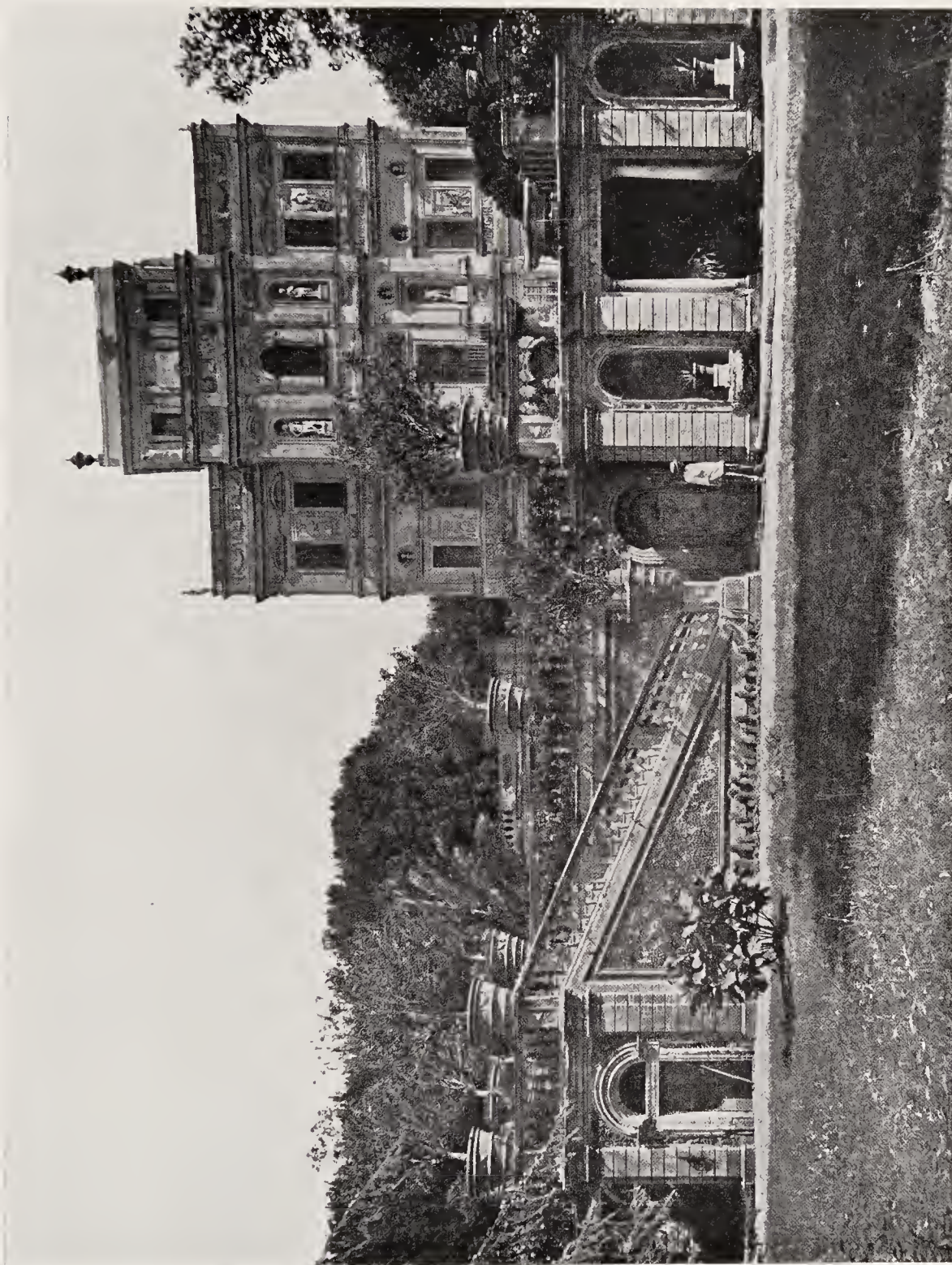
Brustolon: Venezianischer Armsessel  
Mailand, Museo d'arte industriale





Giacomo della Porta: Villa Aldobrandini, Frascati





Algardi: Villa Pamfili, Rom





Borromini: Villa Falconieri, Frascati





Villa Aldobrandini, Brunnenanlage und Kaskade, Frascati





Rom, Fontana di Trevi





Lorenzo Bernini: Zeichnung für eine Fontäne. Berlin, Kupferstichkabinett







Brunnenanlage im Hofe des Palazzo Borghese, Rom





Tacca: Fontäne. Florenz, Platz der SS. Annunziata





Bernini: Tritonenbrunnen. Rom, Piazza Barberini





Giovanni da Bologna: Raub der Sabinerinnen. Florenz, Loggia de' Lanzi



Bernini: Raub der Proserpina. Rom, Galerie Borghese





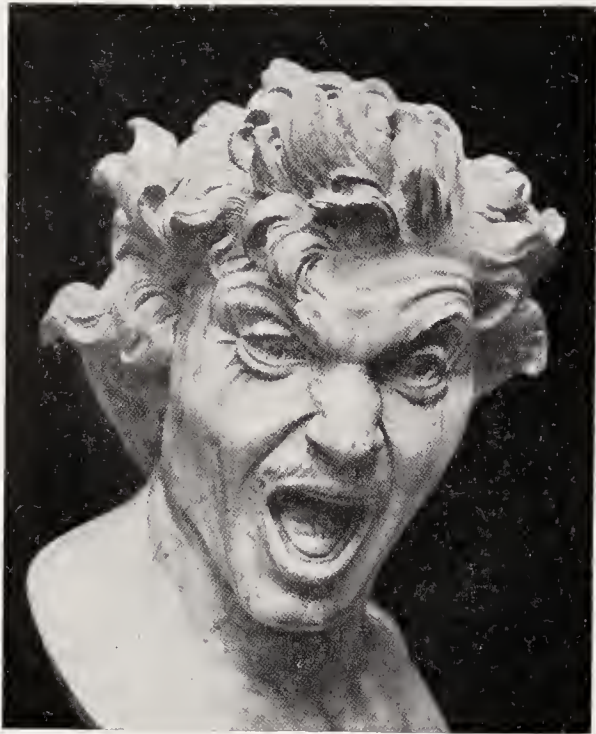
Girardon: Raub der Proserpina. Versailles





Mattielli: Raub der Proserpina. Wien, Schwarzenberg-Park





Bernini: Die verdammte Seele  
Rom, Palazzo di Spagna



Puget: Medusenhaupt  
Paris, Louvre



Permoser: Verdammnis  
Leipzig, Stadtmuseum



Schlüter: Sterbender Krieger  
Berlin, Zeughaus



Bernini: Apoll und Daphne. Rom, Galerie Borghese





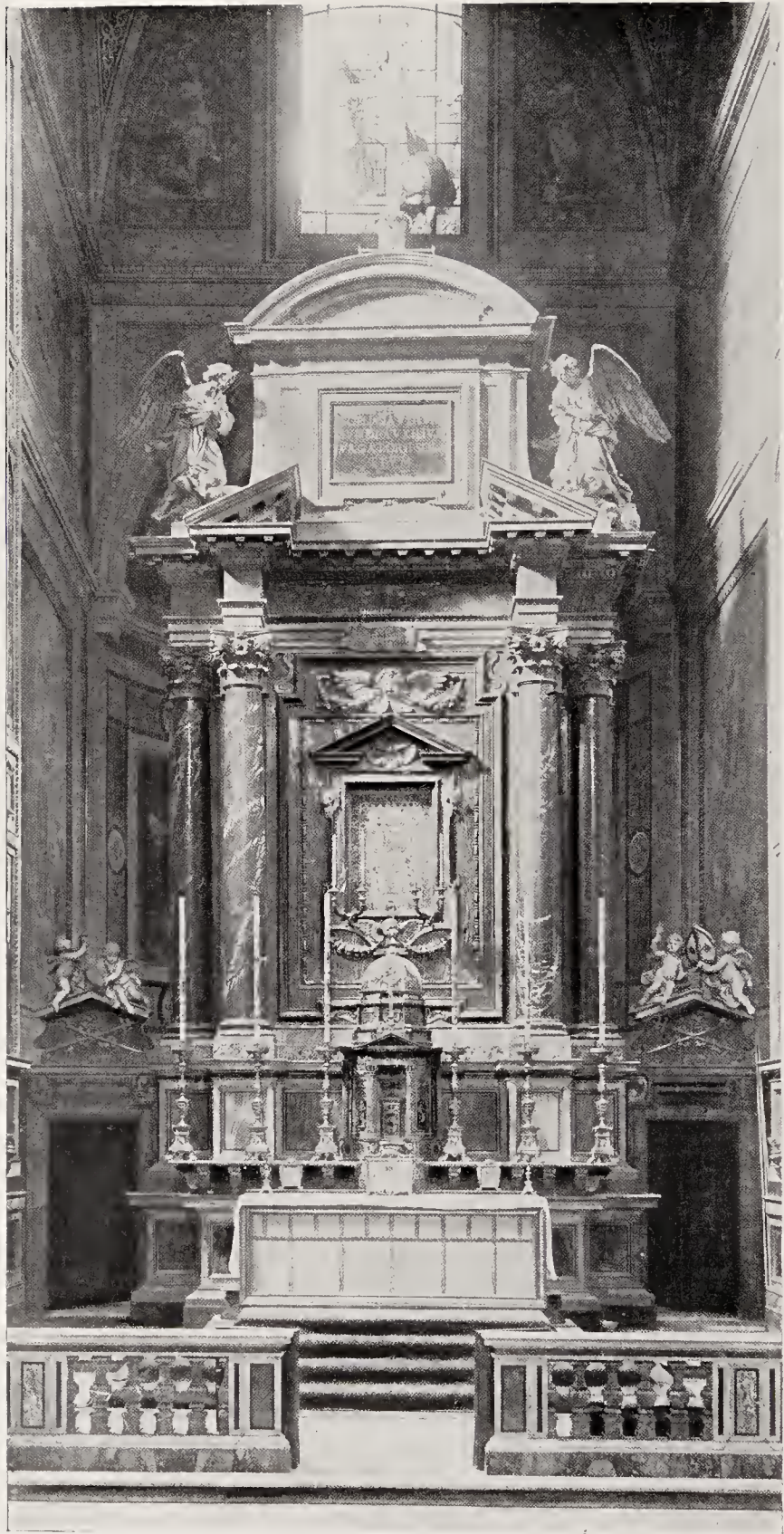
Bernini: Grabmal Urbans VIII. Rom, St. Peter





Bernini: Grabmal Alexanders VII. Rom, St. Peter





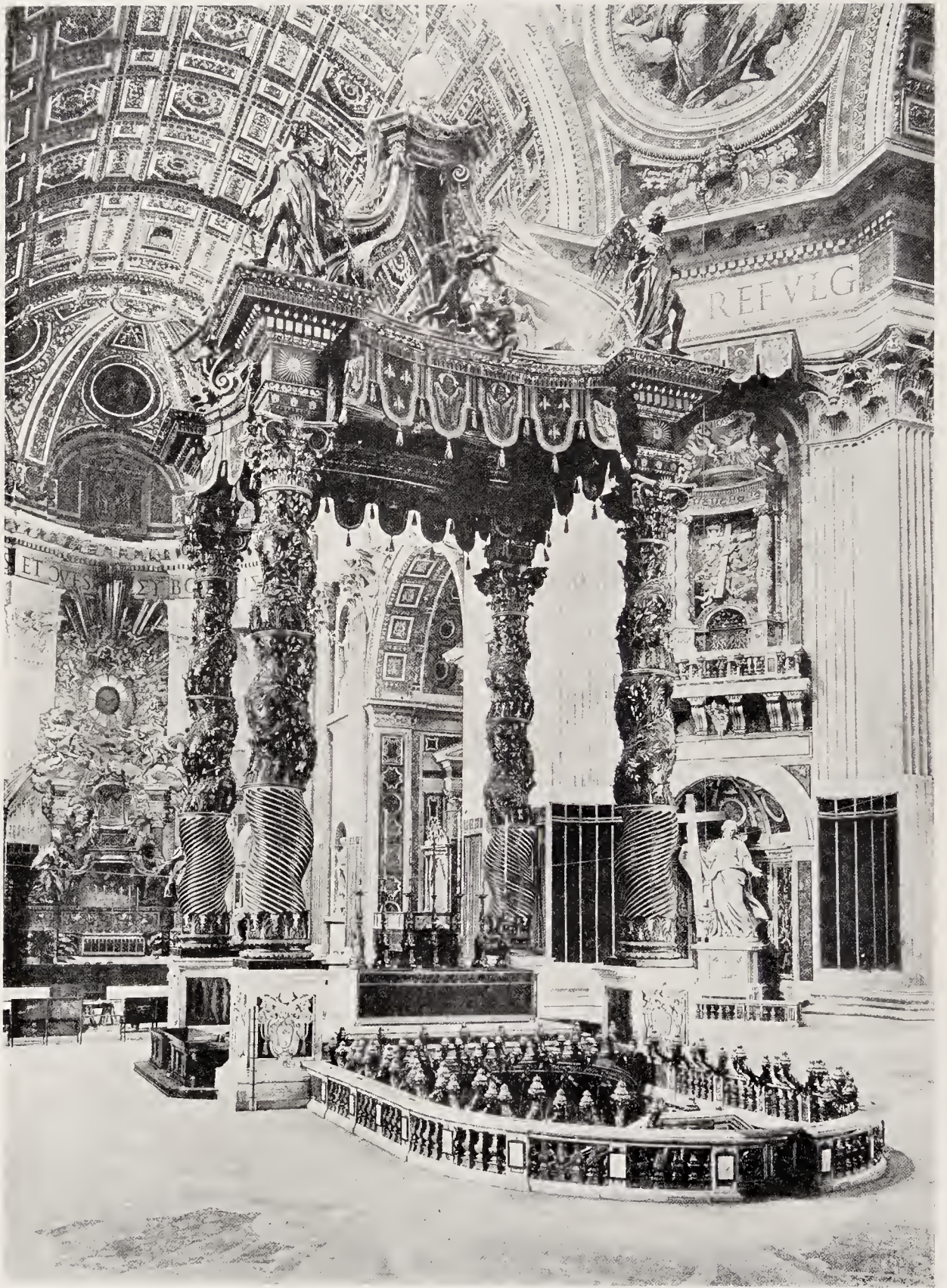
Bernini: Hochaltar in S. Agostino, Rom





Castel Gandolfo, Hochaltar in S. Tommaso di Villanova, Entwurf von Bernini





Bernini: Hochaltartabernakel. Rom, St. Peter





Bernini: Kathedra des hl. Petrus. Rom, Peterskirche





Rom, S. Pietro in Montorio, Cappella Raimondi, Entwurf von Bernini





Bernini : Theresen-Altar. Rom, S. Maria della Vittoria







Bernini: Verzückung der hl. Theresa. Rom, S. Maria della Vittoria





Bernini: Der hl. Longinus. Rom, Peterskirche





Bernini: Engelsfigur. Rom, S. Andrea delle Fratte





Bernini: Costanza Buonarelli. Florenz, Museo Nazionale



Bernini Scipione Borghese Rom, Galleria Borghese

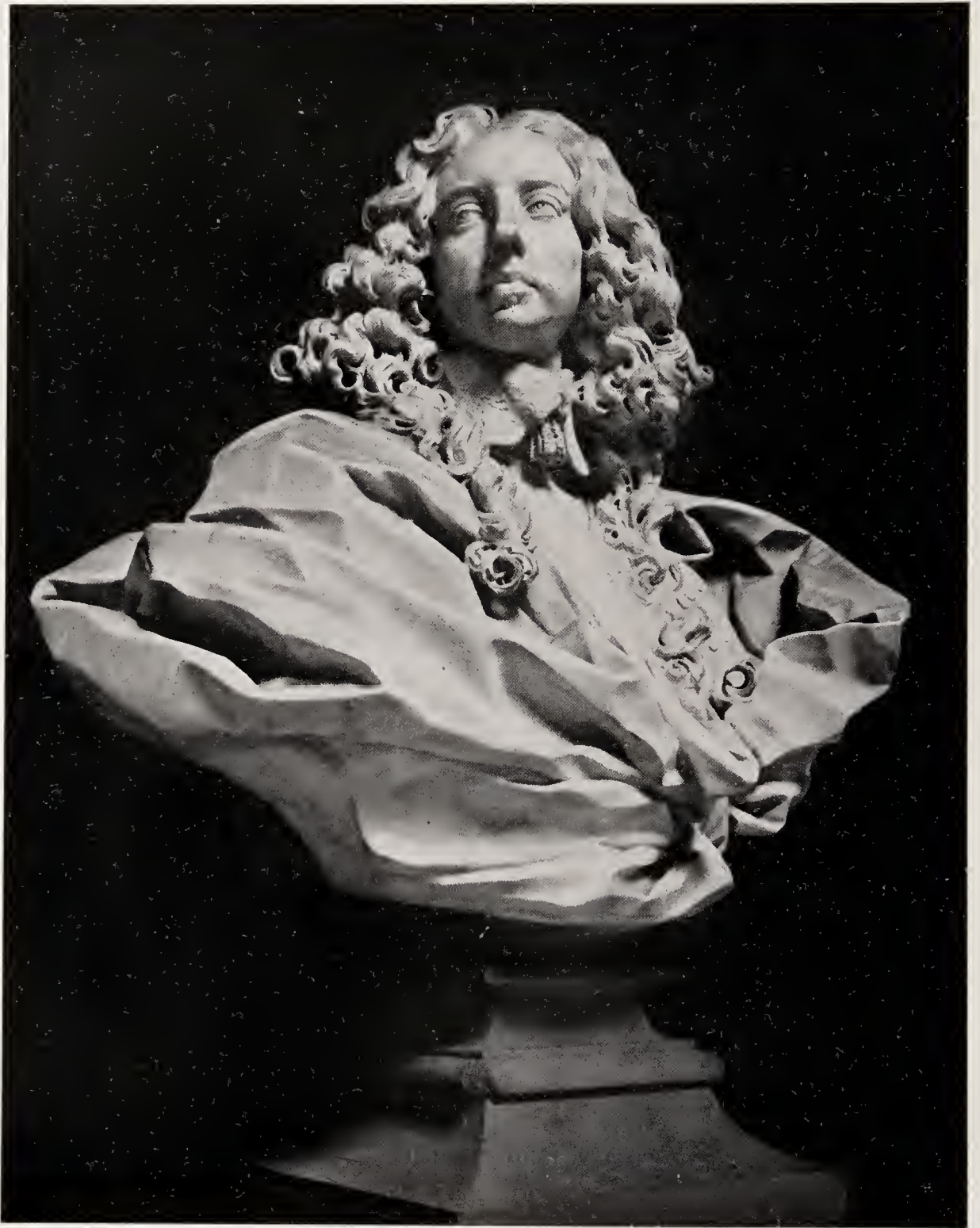






Bernini: Päpstlicher Leibarzt Fonseca. Rom, S. Lorenzo in Lucina





Bernini: Herzog Franz I. von Este. Modena, Galleria Estense



Bernini: König Ludwig XIV. Versailles





Coysevox: Le grand Dauphin. Versailles

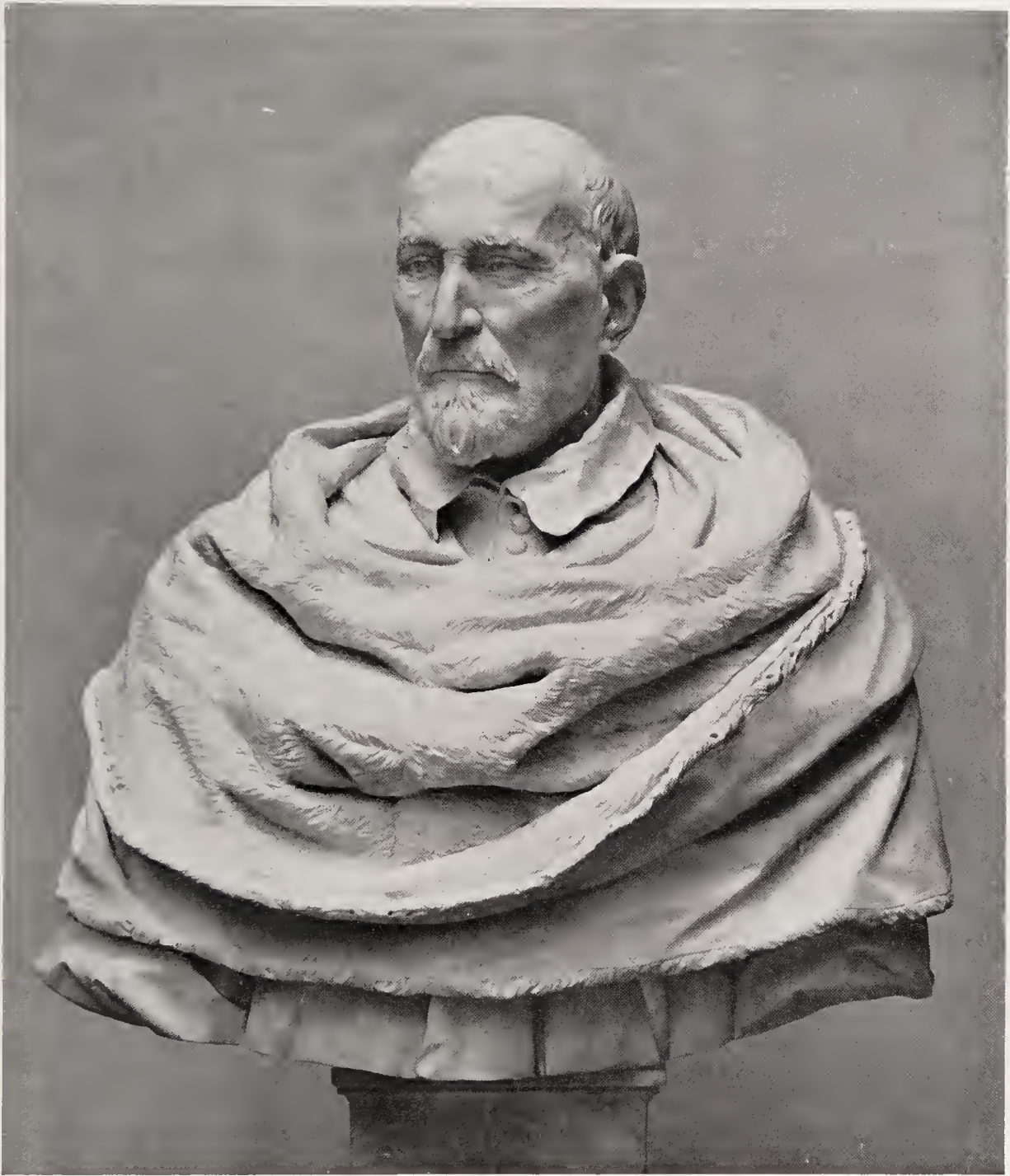


Schlüter: Landgraf Friedrich von Hessen-Homburg. Berlin, Schloß





Bernini: Papst Innozenz X. Rom, Palazzo Doria



Algardi: Kardinal Zacchia. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Algardi: Grabmal Leos XI. Rom, Peterskirche





Algardi: Der hl. Filippo Neri. Rom, S. Maria in Vallicella, Sakristei





Algardi: Begegnung Leos I. und Attilas. Rom, Peterskirche





Cafä : Santa Caterina, Hochaltar.  
Rom, S. Caterina in Magnapoli







Francesco Cavallini: Grabmal der Familie Bolognetti. Rom, Gesù e Maria





Borromini: Verkündigungsaltar mit Grabmal des Kardinals Ascanio Villamarino  
Neapel, SS. Apostoli





Andrea Pozzo: Altar des hl. Ignatius. Rom, Gesù





Legros: Grabmal Gregors XV. Rom, S. Ignazio





Bernini: Zeichnung für eine Bühnenszene. Berlin, Kupferstichkabinett







Caravaggio: Ruhe auf der Flucht. Rom, Galerie Doria





Caravaggio: Berufung des Matthaeus. Rom, S. Luigi dei Francesi



Caravaggio: Martyrium des Matthaeus. Rom, S. Luigi dei Francesi





Caravaggio: Falschspieler. Paris, Sammlung Rothschild



Caravaggio: Lautenspielerin. Petersburg, Eremitage





Caravaggio: Bildnis des Alof de Vignacourt. Paris, Louvre



Caravaggio: Frauenbildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







Caravaggio: Martyrium des hl. Petrus. Rom, S. Maria del Popolo





Caravaggio: Rosenkranz-Madonna. Wien, Staatsgalerie





Lodovico Carracci: Madonna mit Heiligen. Bologna, Pinakothek





Annibale Carracci: Madonna mit zwei Heiligen. Paris, Louvre





Annibale Carracci: Hirten. Handzeichnung. Paris, École des Beaux-Arts







Annibale Carracci und Schule: Rom, Galleria Farnese





Annibale Carracci: Triumph des Bacchus. Rom, Galleria Farnese





Annibale Carracci: Landschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Albani: Bacchus und Ariadne. Karlsruhe, Galerie





W. Elzheimer fecit







Domenichino: Diana und Nymphen. Rom, Galerie Borghese





Domenichino: Landschaft. Rom, Galerie Doria





Guercino: Landschaft. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett







Elsheimer: Barmherziger Samariter. Leipzig, Museum





Elsheimer: Schalmeiblasender Hirt. Florenz, Uffizien

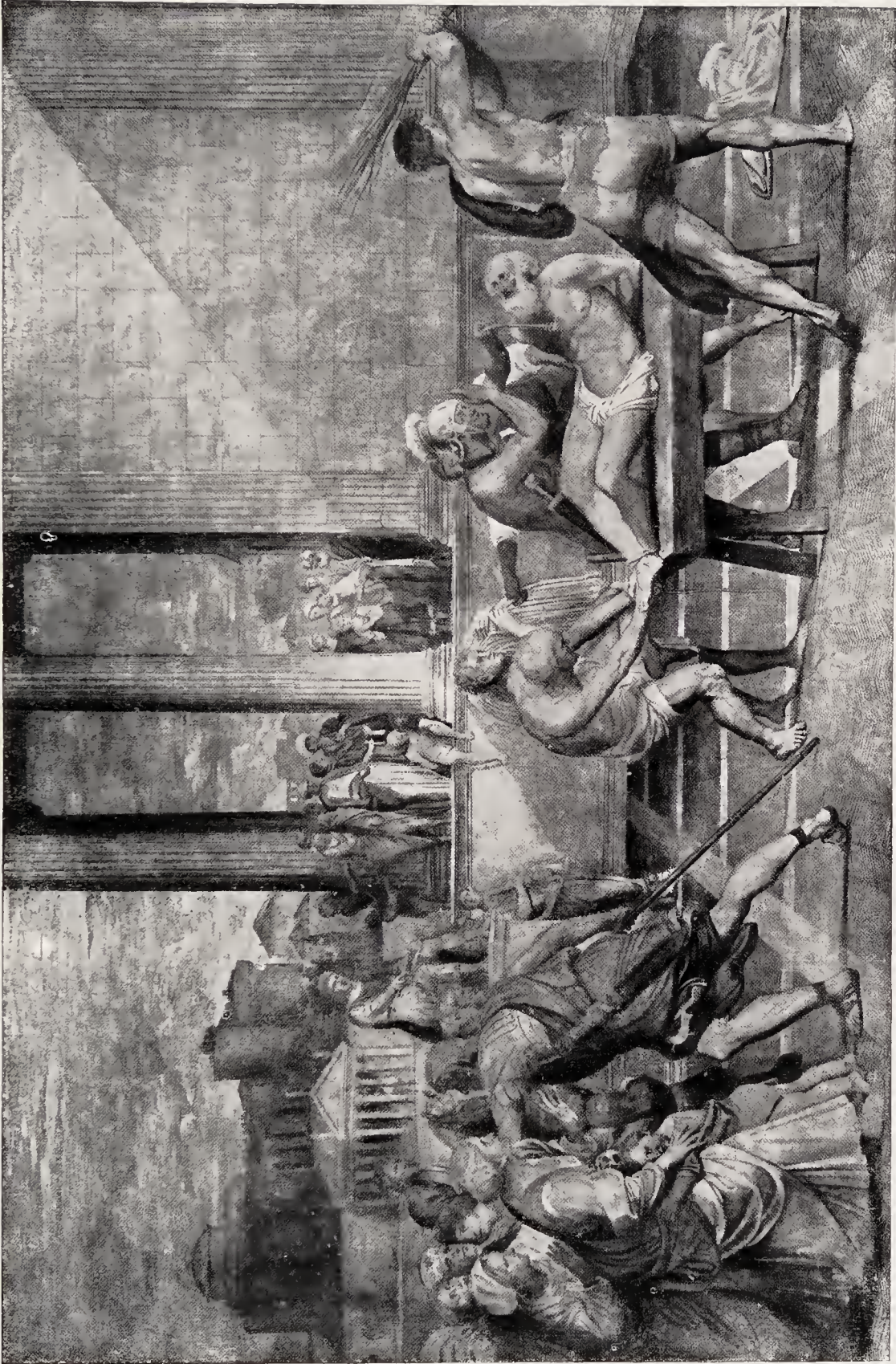




Adam Elsheimer : Der Pferdeknecht. Radierung.







Domenichino: Martyrium des hl. Andreas. Rom, S. Gregorio Magno





Guido Reni: Martyrium des hl. Petrus. Rom, Vatican





Guido Reni: Kopf des hl. Andreas. Handzeichnung. Paris, Louvre







Guido Reni: Heilige Familie. Radierung.







Guido Reni: Himmelfahrt Mariä. Genua, S. Ambrogio





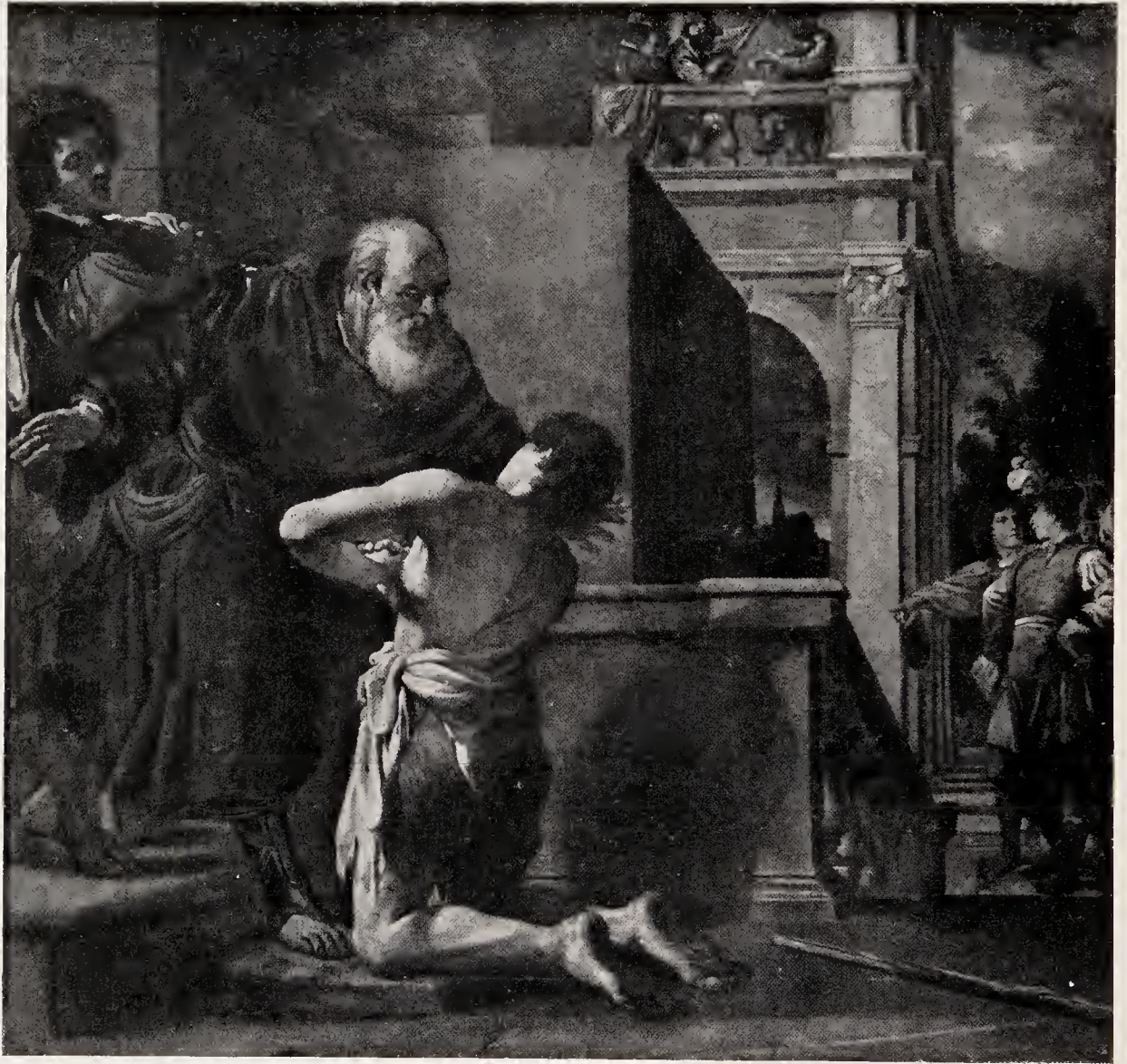
Guido Reni: Aurora. Rom, Palazzo Rospigliosi





Guercino : Aurora. Rom, Casino Ludovisi





Guercino: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Turin, Galerie



Guercino: Frauenakt. Handzeichnung. London, British Museum







Guercino: Die Nacht. Teilstück aus dem Aurora-Fresko. Rom, Casino Ludovisi





Cavedoni: Madonna mit Heiligen. Bologna, Pinakothek





Guercino: Der hl. Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







Lanfranco: Fresko der Chortribuna. Rom, S. Carlo ai Catinari





Paolo Veronese: Triumph des Mardochai. Venedig, S. Sebastiano





Pietro da Cortona: Deckenfresko. Rom, Palazzo Barberini





Pietro da Cortona: Ausschnitt aus dem Deckenfresko im Palazzo Barberini, Rom





Pietro da Cortona: Allegorie. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett







Pietro da Cortona : Deckendekoration. Florenz, Palazzo Pitti, Sala di Apollo





Pietro da Cortona: Fresken der Chortribuna. Rom, S. Maria in Vallicella.





Pozzo: Gewölbmalerei. Rom, S. Ignazio





Pietro da Cortona: Martyrium des hl. Laurentius  
Rom, S. Lorenzo in Miranda





Andrea Sacchi: Wunder des hl. Gregor. Rom, Vatikanische Galerie





Andrea Sacchi: Der hl. Romuald. Rom, Vatikanische Galerie





Maratta: Weiblicher Kopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett







Maratta: Madonna mit Heiligen. Rom, S. Maria in Vallicella





Caracciolo (Battistello): Die Fußwaschung. Neapel, S. Martino

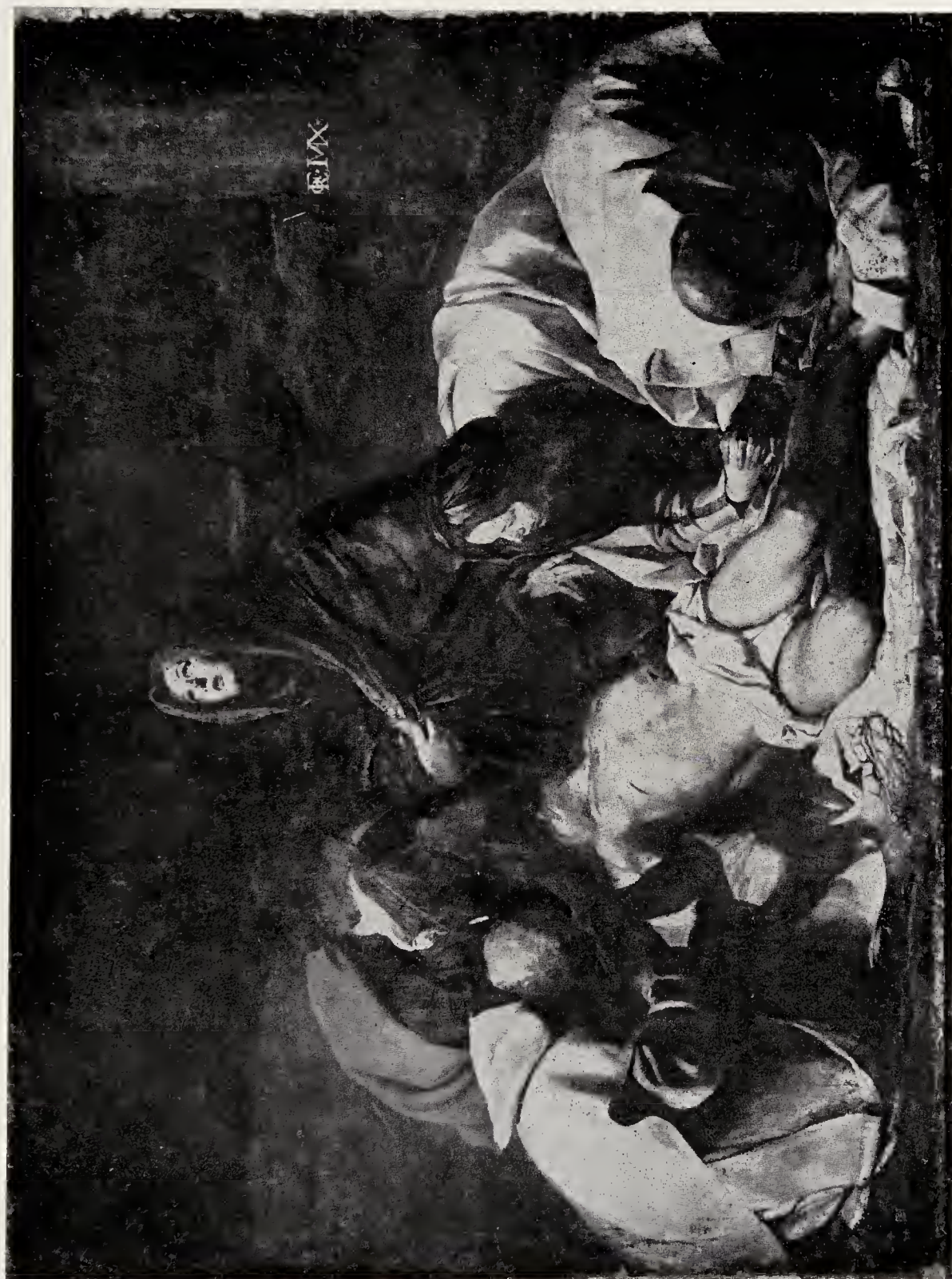




Salvator Rosa : Der hl Wilhelm als Eremit. Radierung.







Stanzioni: Beweinung Christi. Neapel, S. Martino





Cavallino: Die hl. Caecilia. Neapel, Galerie





Salvator Rosa: Ölberg. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett







Salvator Rosa: Schlachtenbild. Florenz, Palazzo Pitti





Salvator Rosa: Die Gerechtigkeit flieht zu den Landleuten. Wien, Staatsgalerie





Salvator Rosa: Landschaft mit Brücke. Florenz, Palazzo Pitti





Mattia Preti: Mahl des Belsazar. Neapel, Galerie





Luca Giordano: Christus unter den Schriftgelehrten. Rom, Galleria Nazionale





Luca Giordano: Vertreibung der Händler aus dem Tempel. Neapel, Chiesa dei Gerolomini





Luca Giordano: Prometheus. Handzeichnung. Bremen, Kunsthalle







Solimena: Raub der Oreithyia. Wien, Staatsgalerie





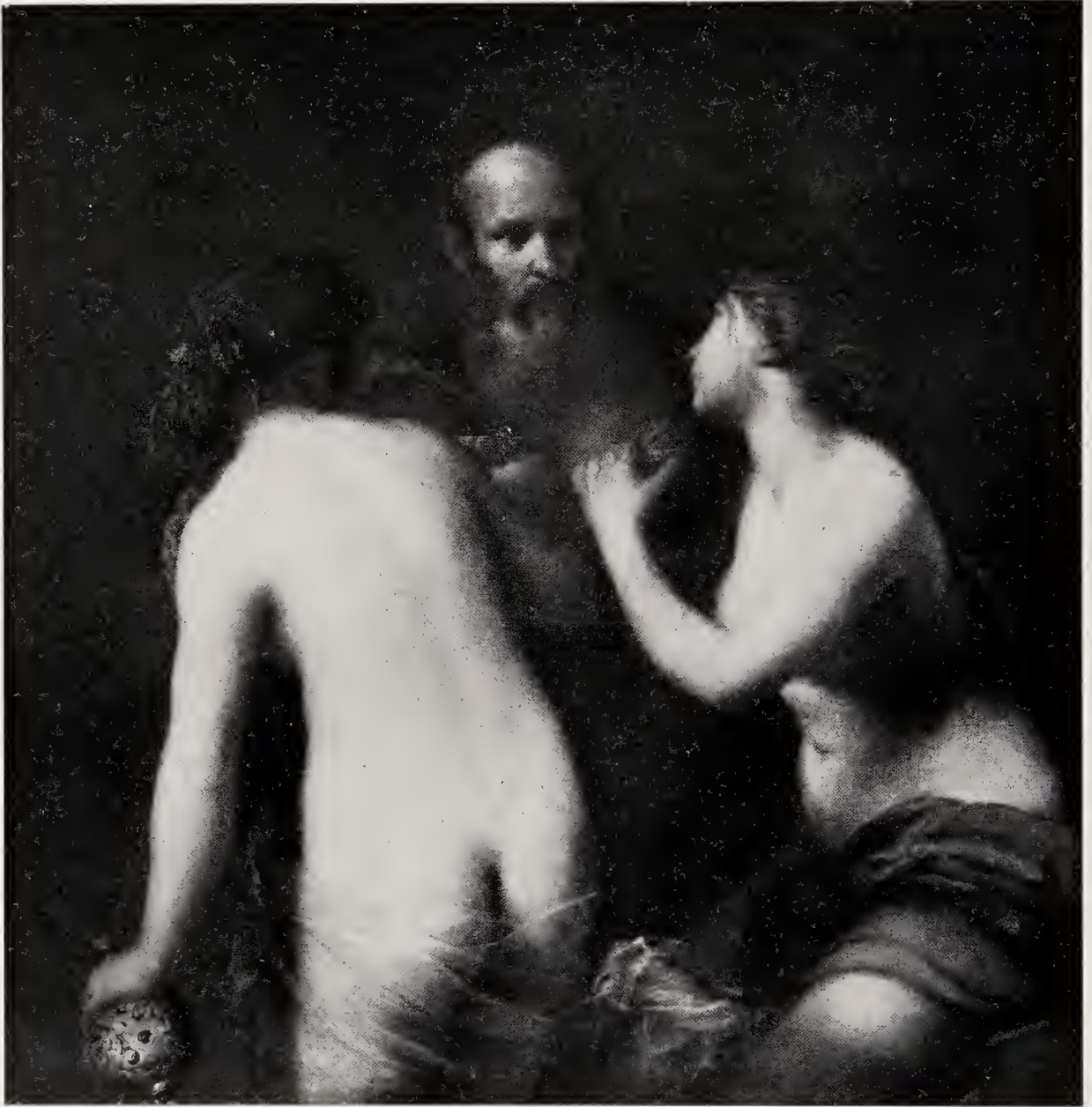
Giovanni di San Giovanni: Allegorie, Fresko. Florenz, Palazzo Pitti





Orazio Gentileschi: Ruhe auf der Flucht. Wien, Staatsgalerie





Furini: Loth und seine Töchter. Madrid, Prado



Carlo Dolci: Johannes der Evangelist. Florenz, Pitti





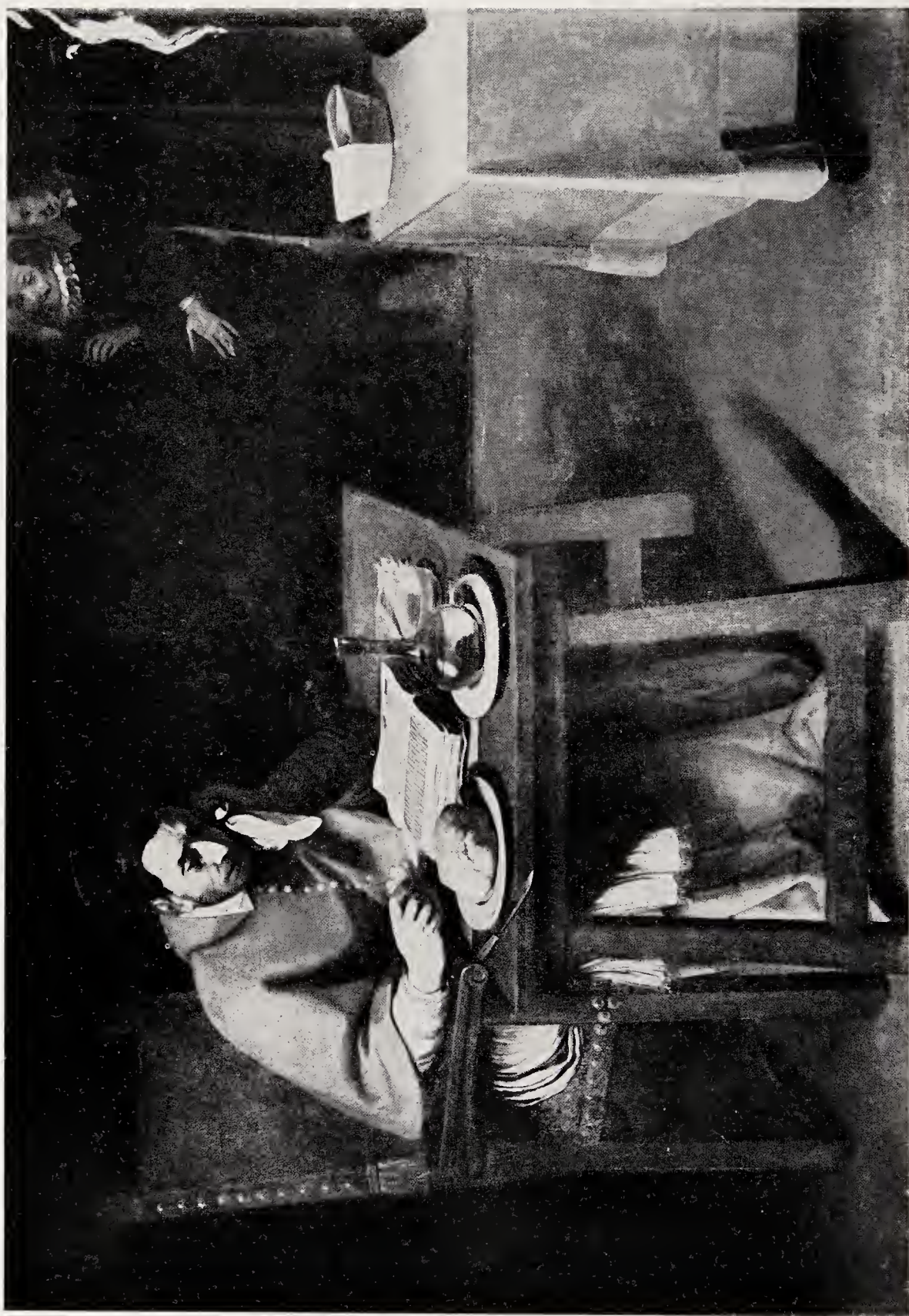
Giovanni Battista Crespi (Cerano): Madonna mit Heiligen. Mailand, Brera





Morazzone: Der hl. Franziskus. Mailand, Privatbesitz





Daniele Crespi: Mahlzeit des hl. Karl Borromaeus. Mailand, Chiesa della Passione





Ansaldo: Grablegung. Genua, Accademia Ligustica





Giov. Andrea de Ferrari: Wunder des hl. Ignatius. Genua, Accademia Ligustica





Bernardo Strozzi: Der hl. Franziskus. Genua, Palazzo Rosso





Bernardo Strozzi: Köchin. Genua, Palazzo Rosso





Giov. Benedetto Castiglione: Jakobs Heimzug. Dresden, Galerie





Feti: Speisung der Zehntausend. Ausschnitt. Mantua, Museum im herzogl. Palast





Feti: Der tote Leander. Wien, Staatsgalerie





Fetti: Ein Marktplatz. Wien, Staatsgalerie





Jan Lys: Verzückung eines Heiligen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







Bernardo Strozzi: Bathseba vor David. Dresden, Galerie





Giuseppe Maria Crespi: Die Firmung. Dresden, Galerie





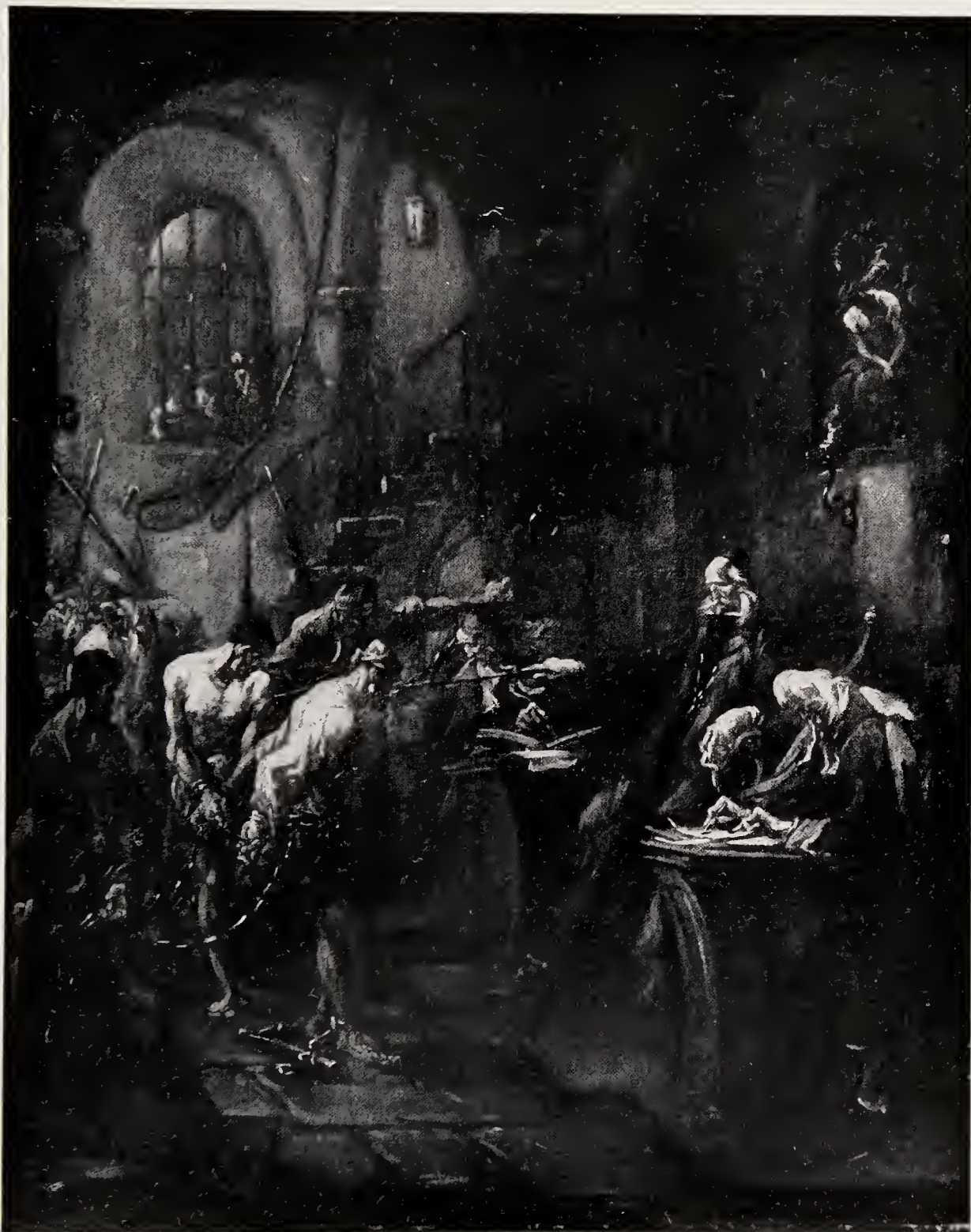
Giuseppe Maria Crespi: Jahrmarkt. Mailand, Brera





Magnasco: Versuchung des hl. Antonius. Dresden, Galerie





Magnasco: Peinliches Verhör. Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut





Piazzetta: Verzückung des hl. Franziskus. Vicenza, Galerie



**Piazzetta: Männerkopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett**





Tiepolo: Deckenfresko. Venedig, Scalzi





Tiepolo: Madonna mit Heiligen. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett

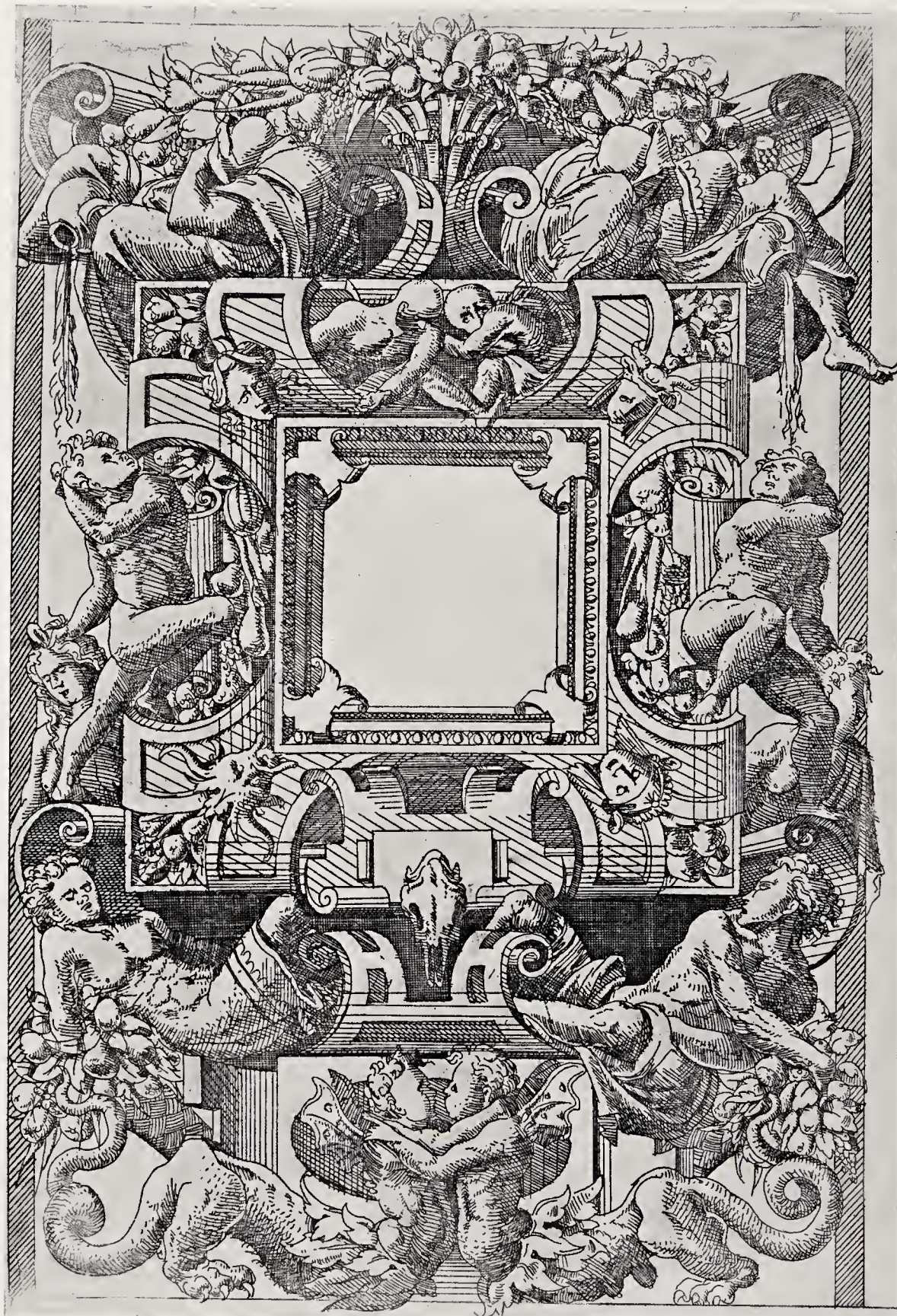






Tiepolo: Antonius und Kleopatra. Venedig, Palazzo Labia





Jacques Androuet Ducerceau: Kartusche. Kupferstich





Dijon: Haus von 1561





Paris: Hotel aus der Zeit Ludwigs XIII.





Bordeaux: Notre-Dame





Jules Hardouin Mansart : Invalidendom, Paris

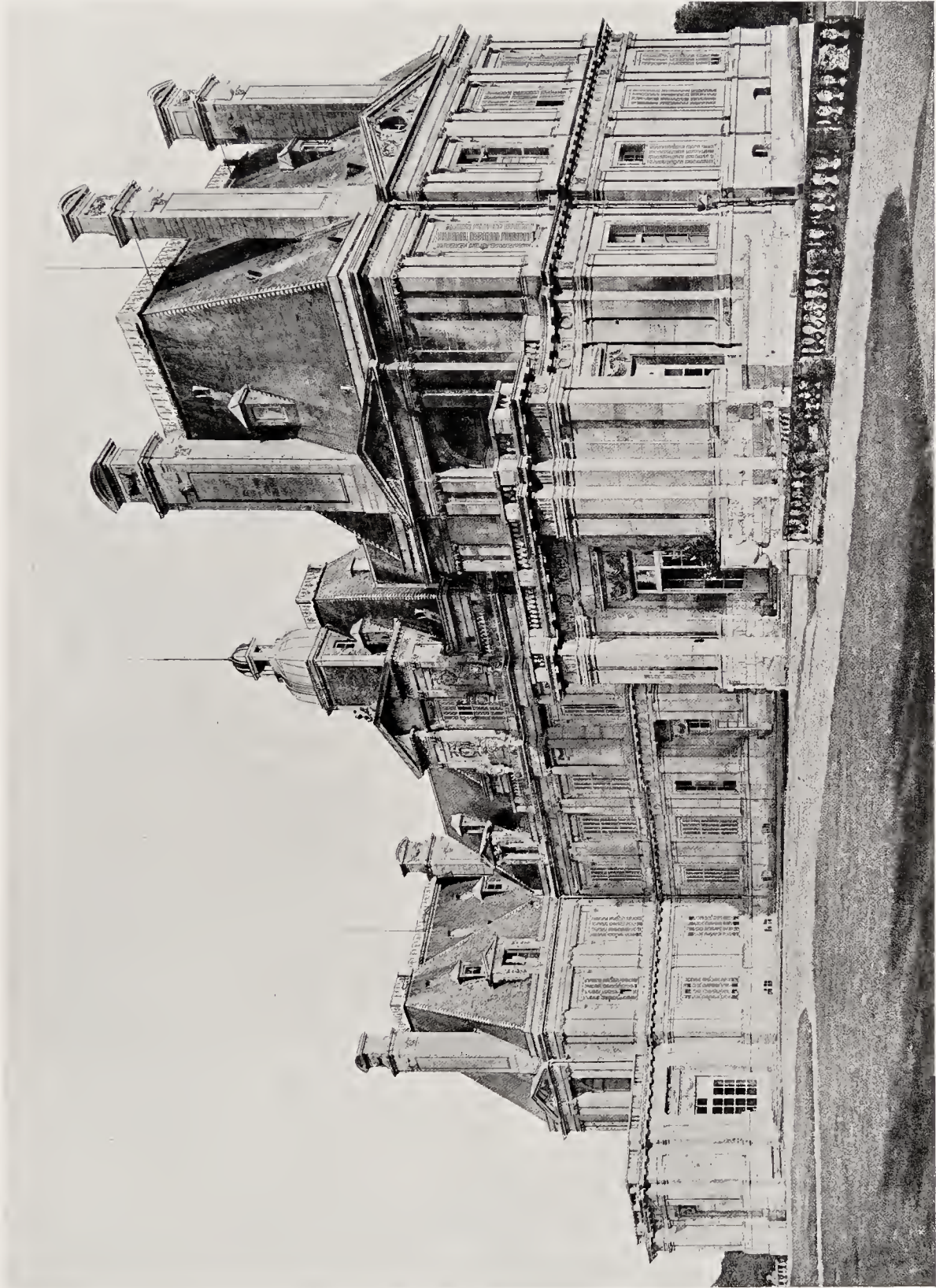




Kirche der Sorbonne in Paris

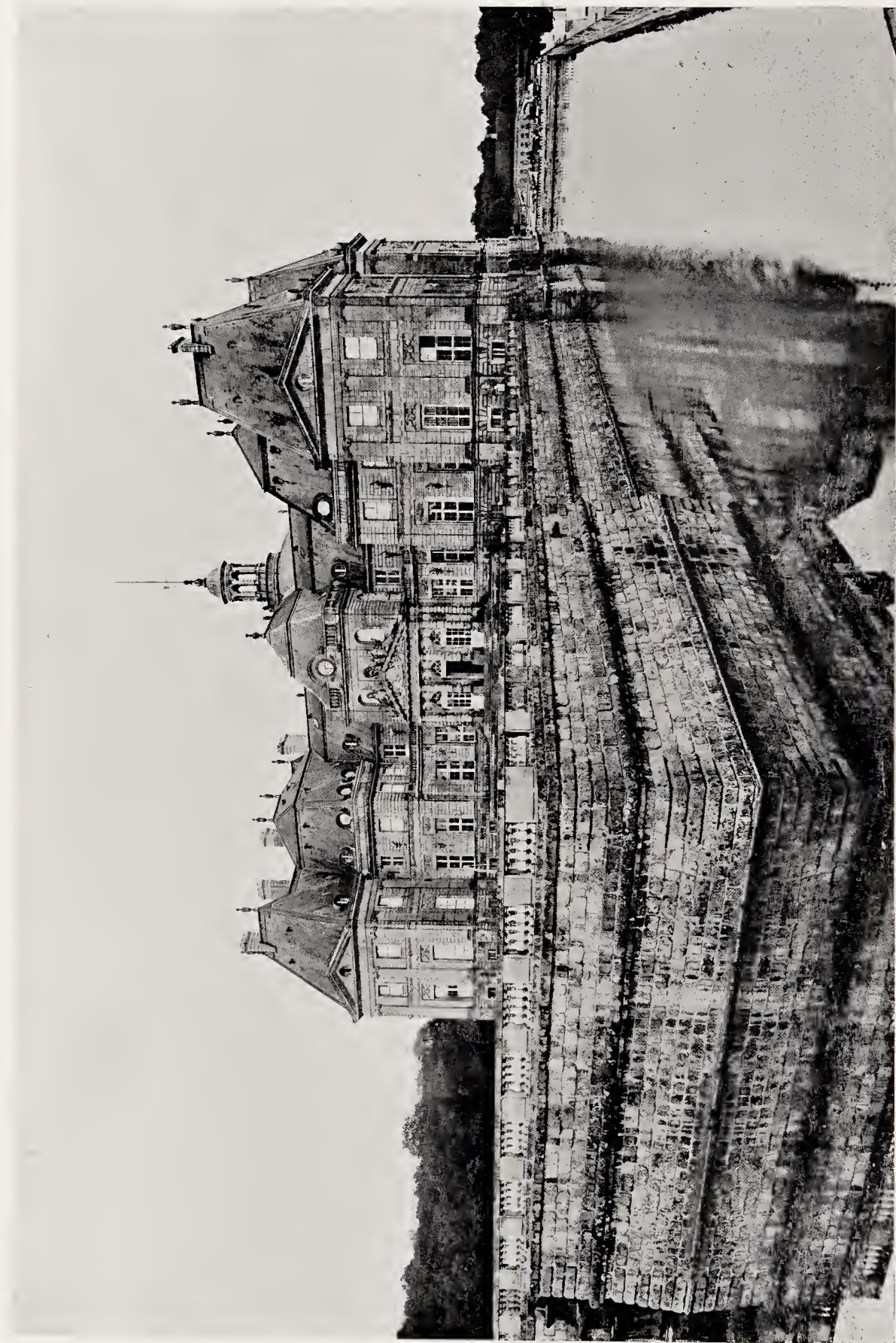






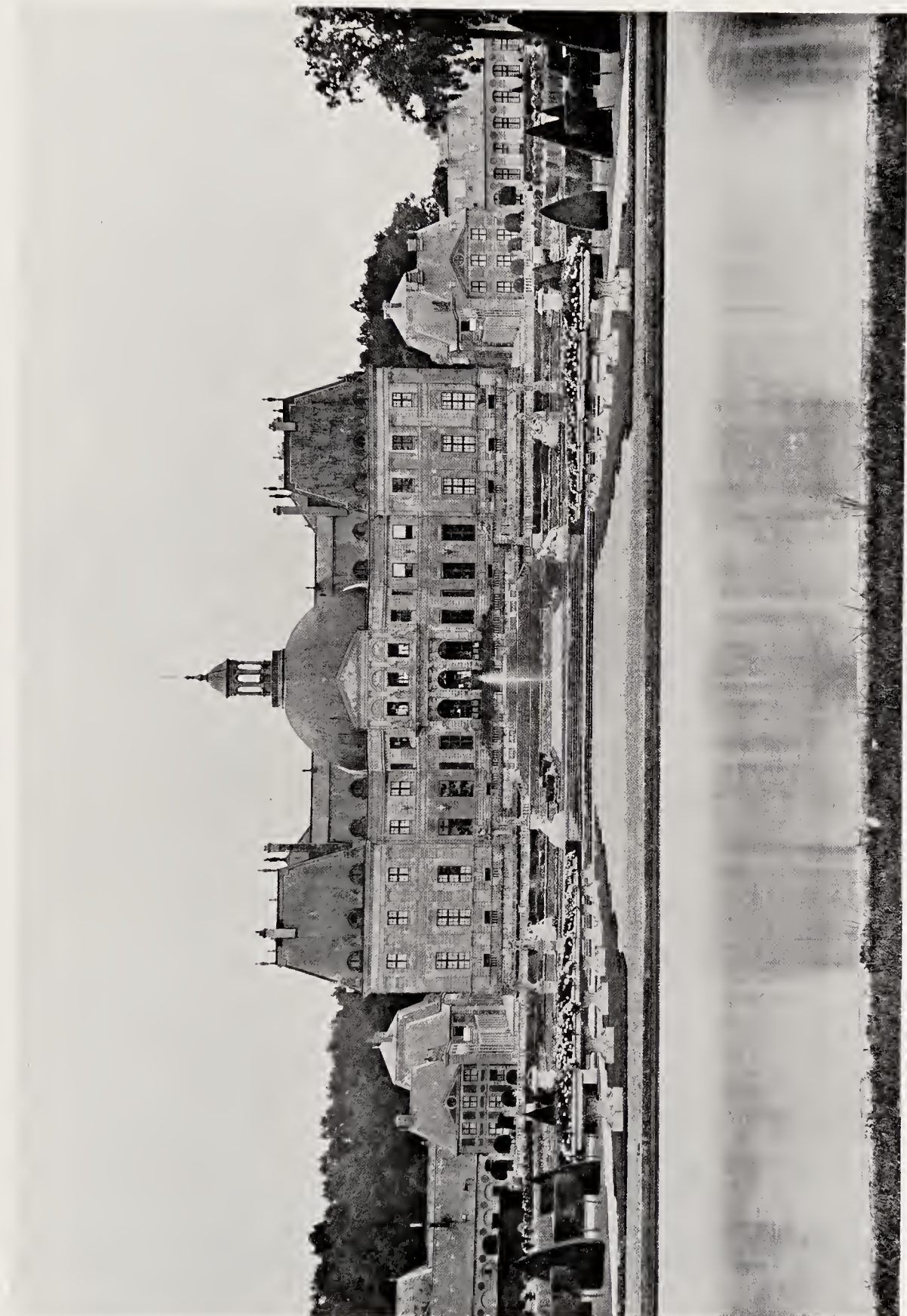
François Mansart: Schloß Maisons Laffitte





Louis Levau : Schloss Vaux-Le-Vicomte. Vorderseite





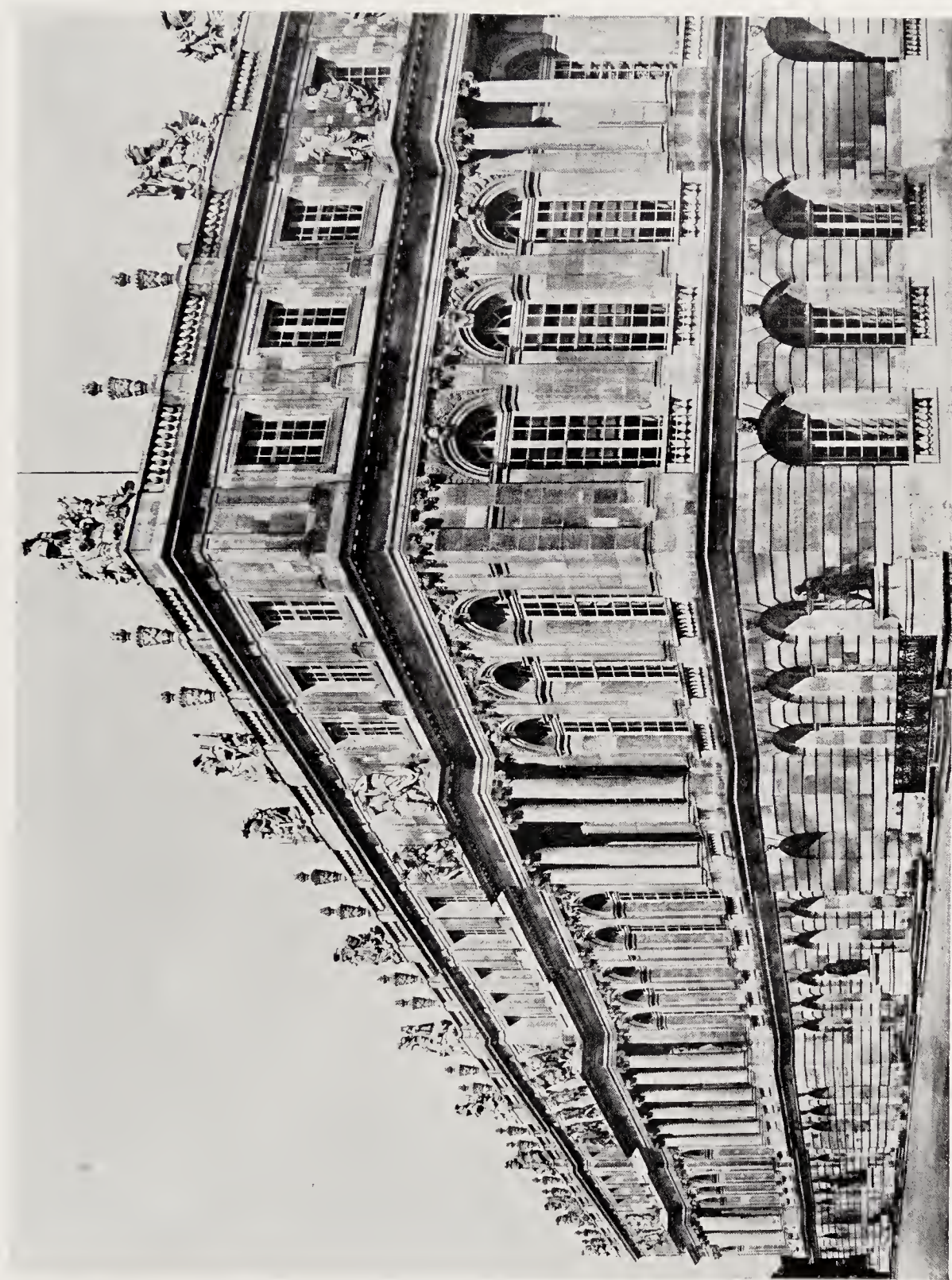
Louis Levau: Schloss Vaux-Le-Vicomte. Gartenseite





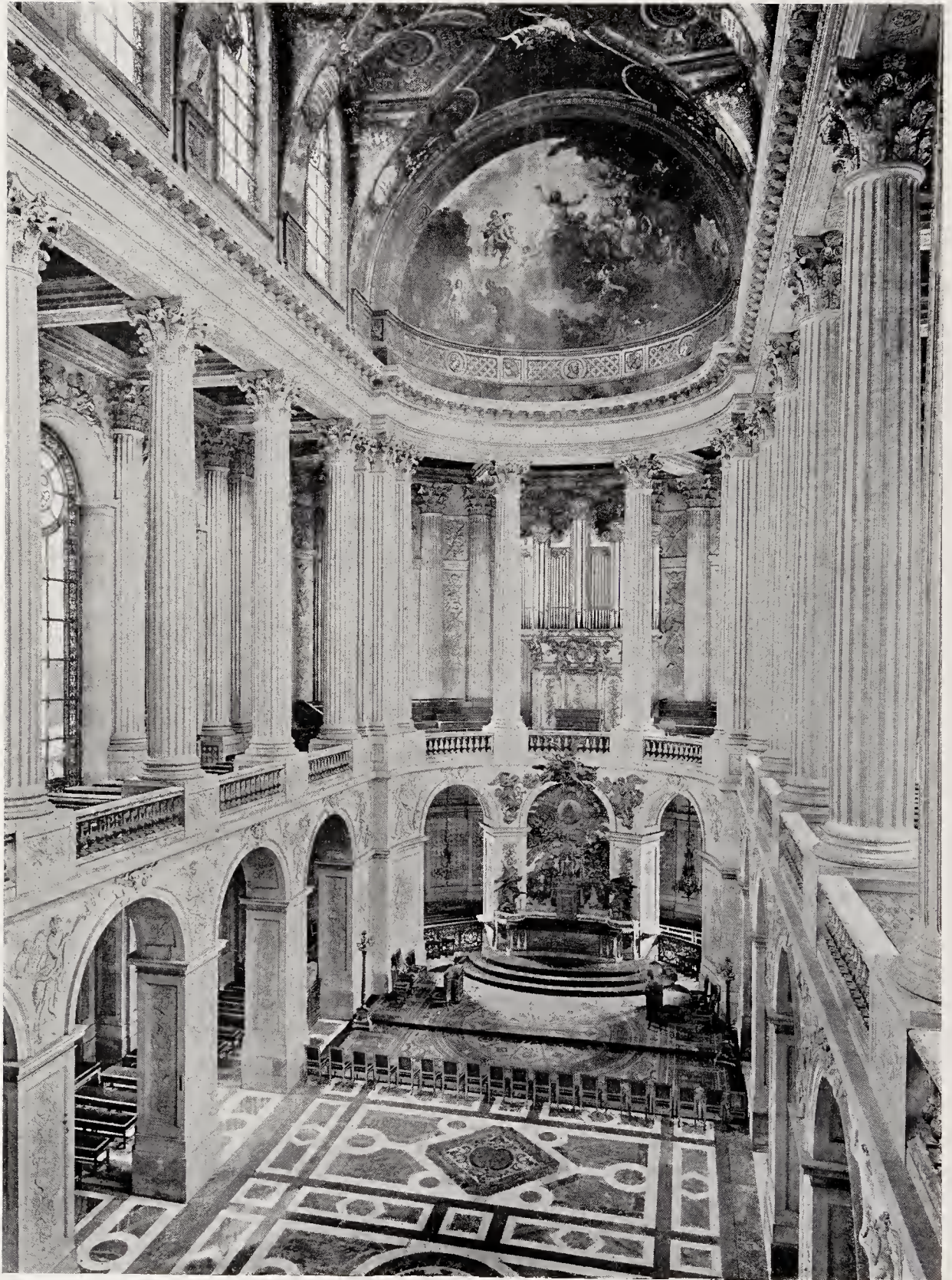
Versailles, Schloß. Cours d'honneur





Hardouin Mansart: Versailles, Schloß. Gartenseite





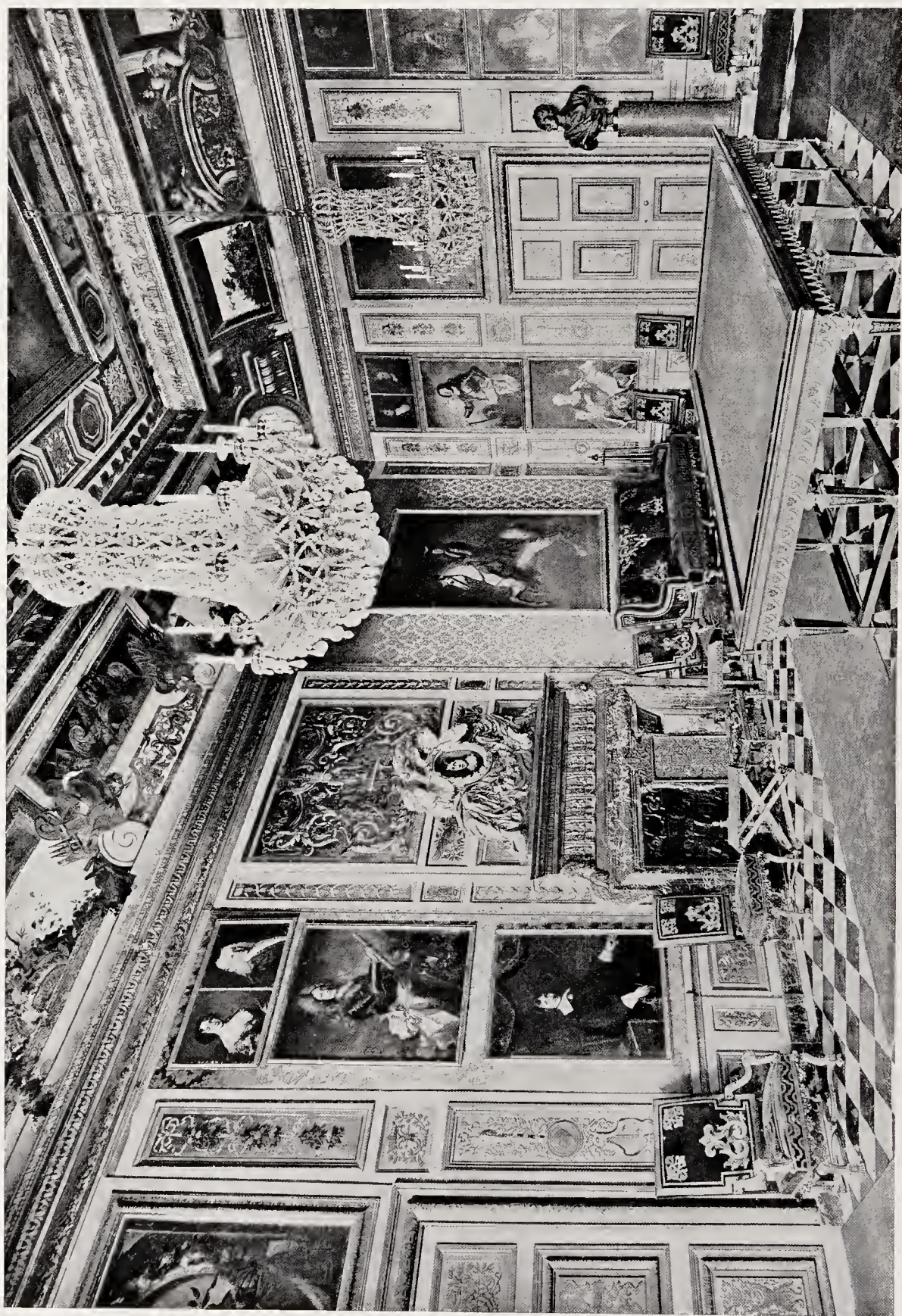
Hardouin Mansart: Versailles. Schloßkapelle





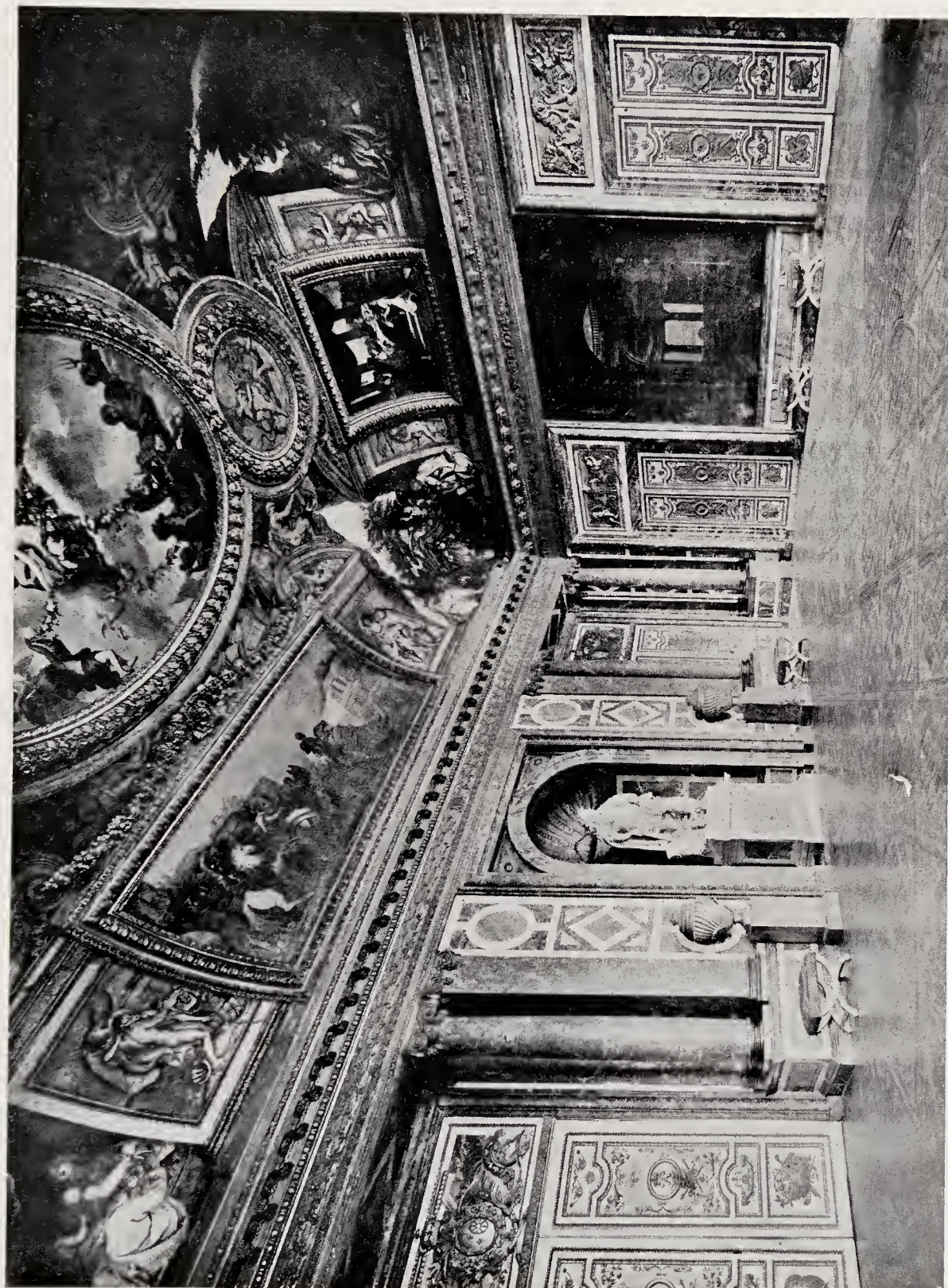
Paris. Hotel Lauzun, Salon





Le Brun: Schloss Vaux-Le-Vicomte, Billardsaal





Le Brun: Salle de Vénus, Versailles





Le Brun : Salle des gardes de la reine, Versailles





Der Saal Ludwigs XIV. im Louvre, Paris. Rechte Seite.





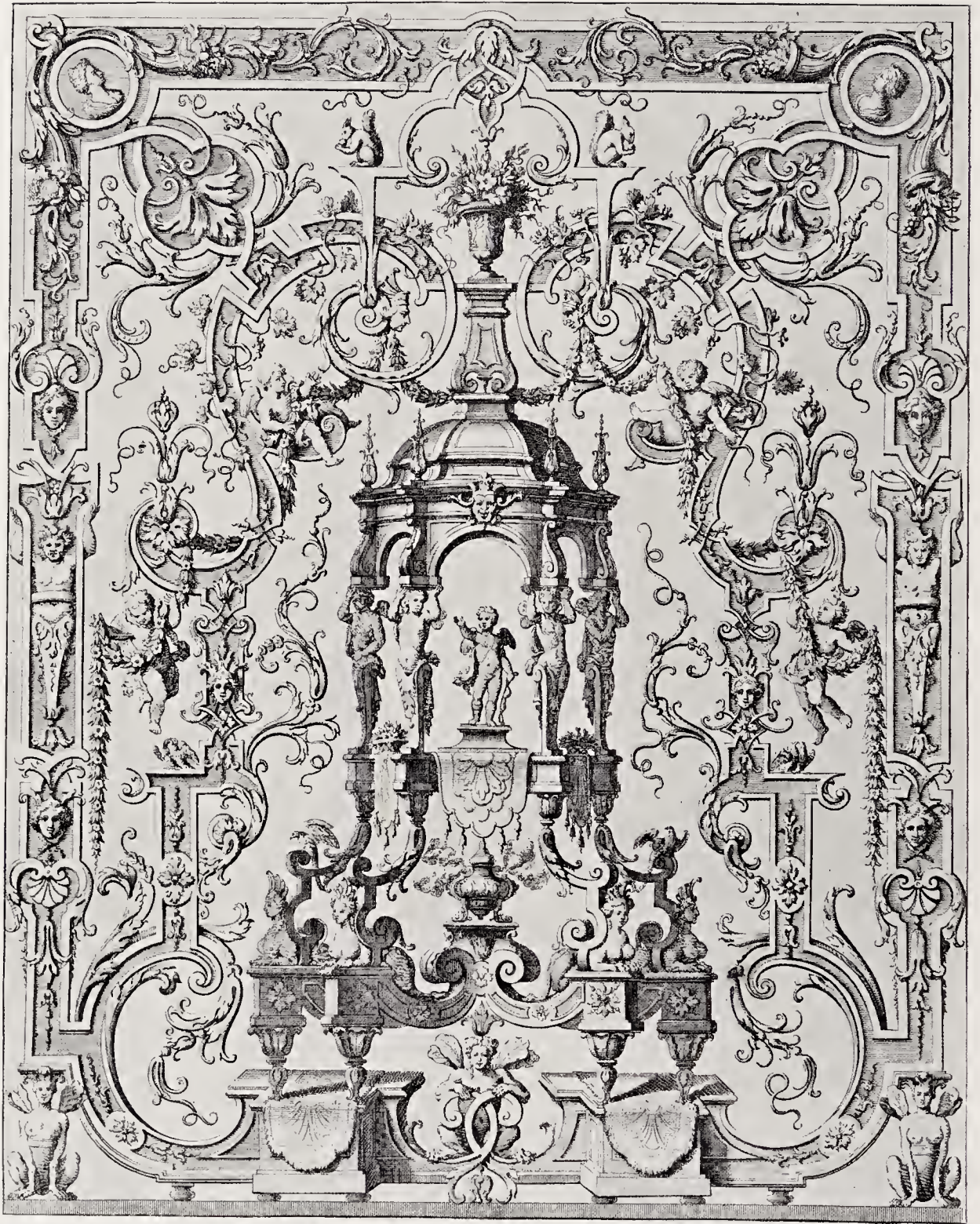
Le Brun: Deckendekoration der Spiegelgalerie, Versailles





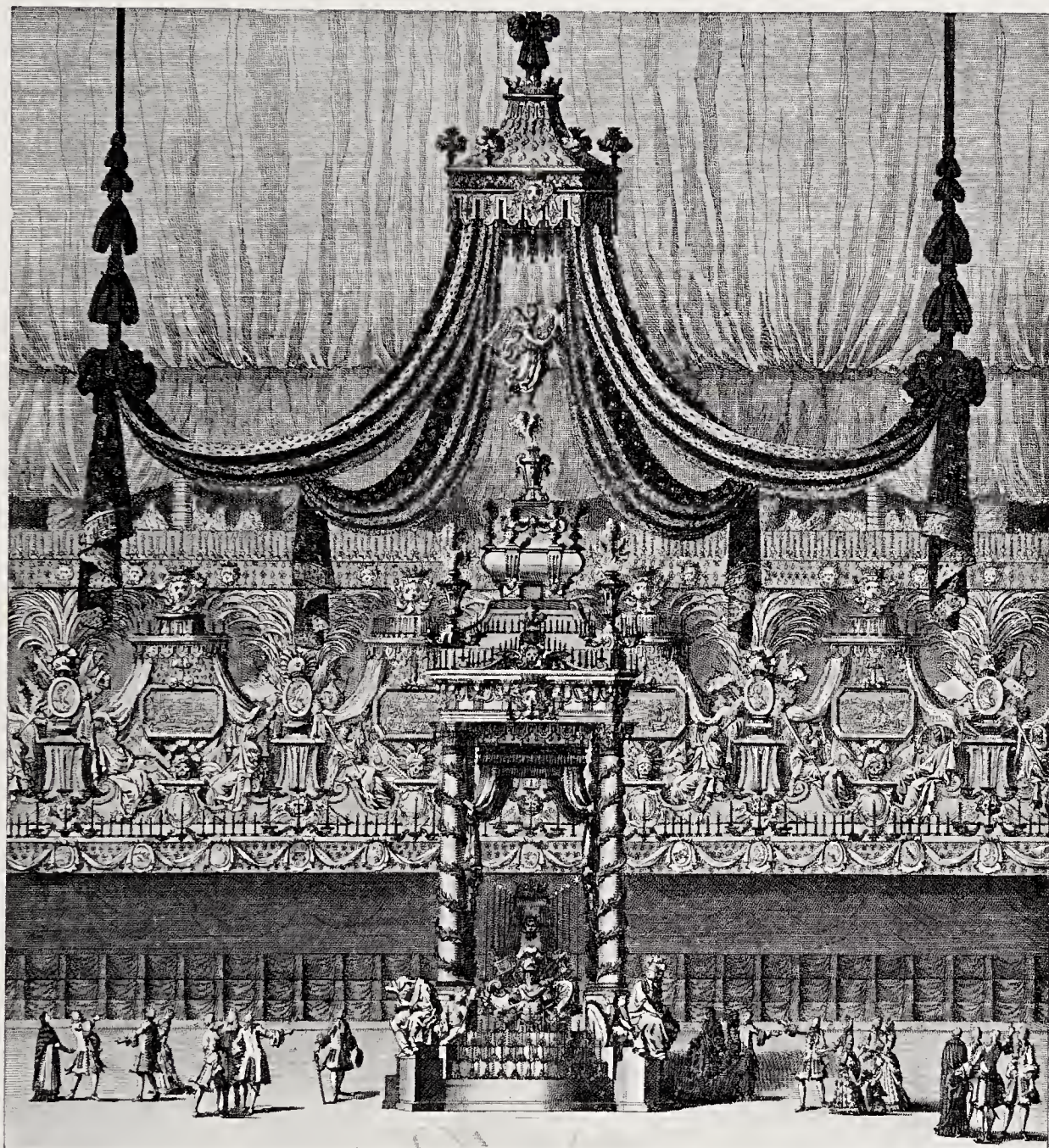
Le Pautre: Deckendekoration. Kupferstich





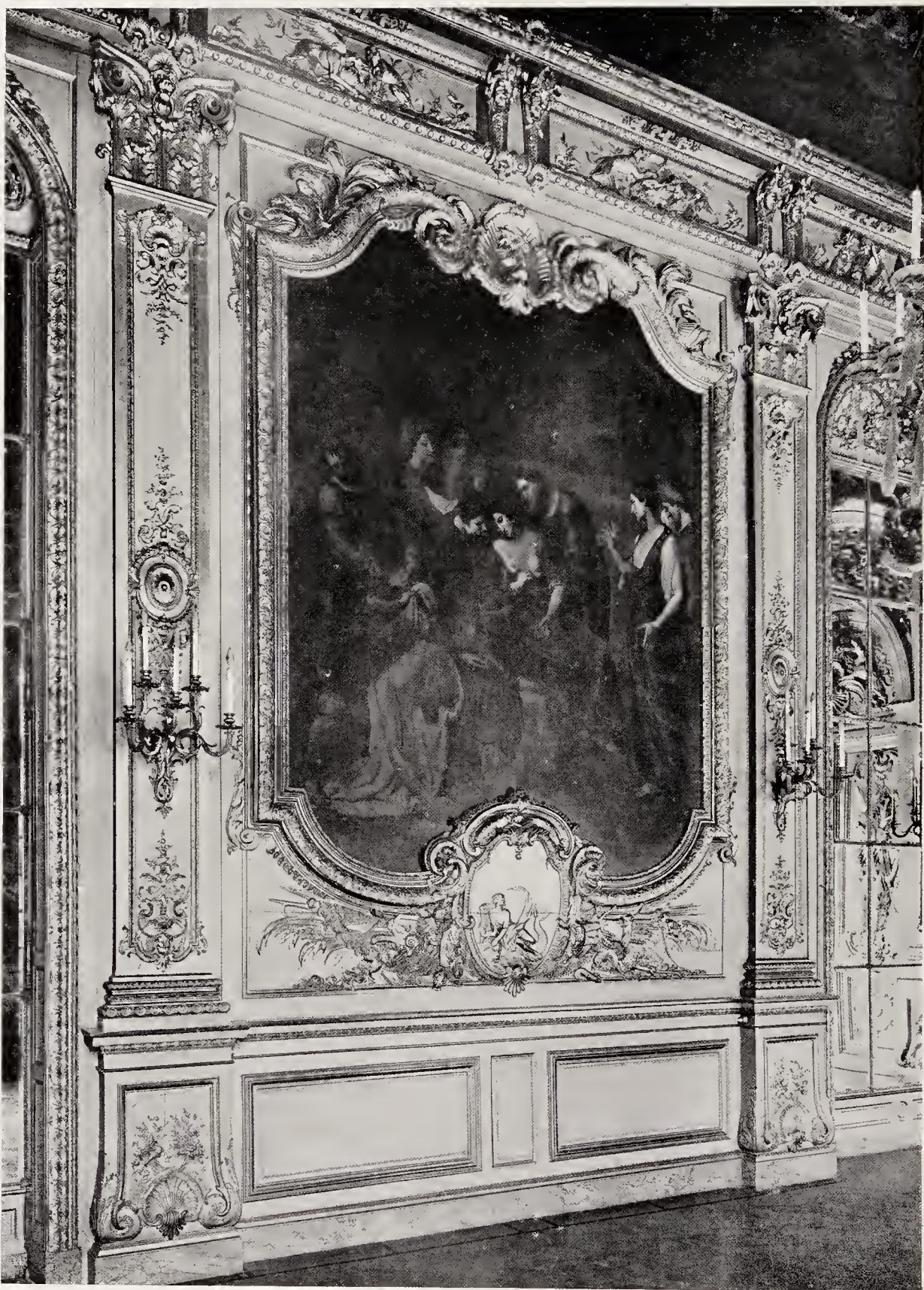
Bérain : Wanddekoration. Kupferstich





Bérain: Trauerdekoration für den Prinzen von Condé. Kupferstich





Germain Boffrand: Hôtel de Toulouse, Paris, Galerie dorée





Germain Boffrand : Hôtel de Toulouse in Paris  
Galerie dorée









Gobelin: Besuch Ludwigs XIV. in der Königl. Manufaktur Paris, Mobilier national





Großes Kabinett mit Einlegearbeit aus farbigen Hölzern, Bronze und Schildpatt.  
London, Wallace Collection





Boulle: Flacher Schreibtisch. — Kommode mit Einlegearbeit.  
London, Wallace Collection





Bleivase am Bassin de Neptune, Versailles





I. B. Toro: Kartusche. Kupferstich





Coysevox: Grabdenkmal für Mazarin. Paris, Louvre





Girardon: Grabdenkmal für Richelieu. Paris, Kirche der Sorbonne





Coysevox: Colbert. Versailles



Coysevox: Marie Adélaïde. Versailles





Coysevox: Ludwig XIV. Versailles, Salon de la guerre





Girardon: Statuette Ludwigs XIV. Versailles



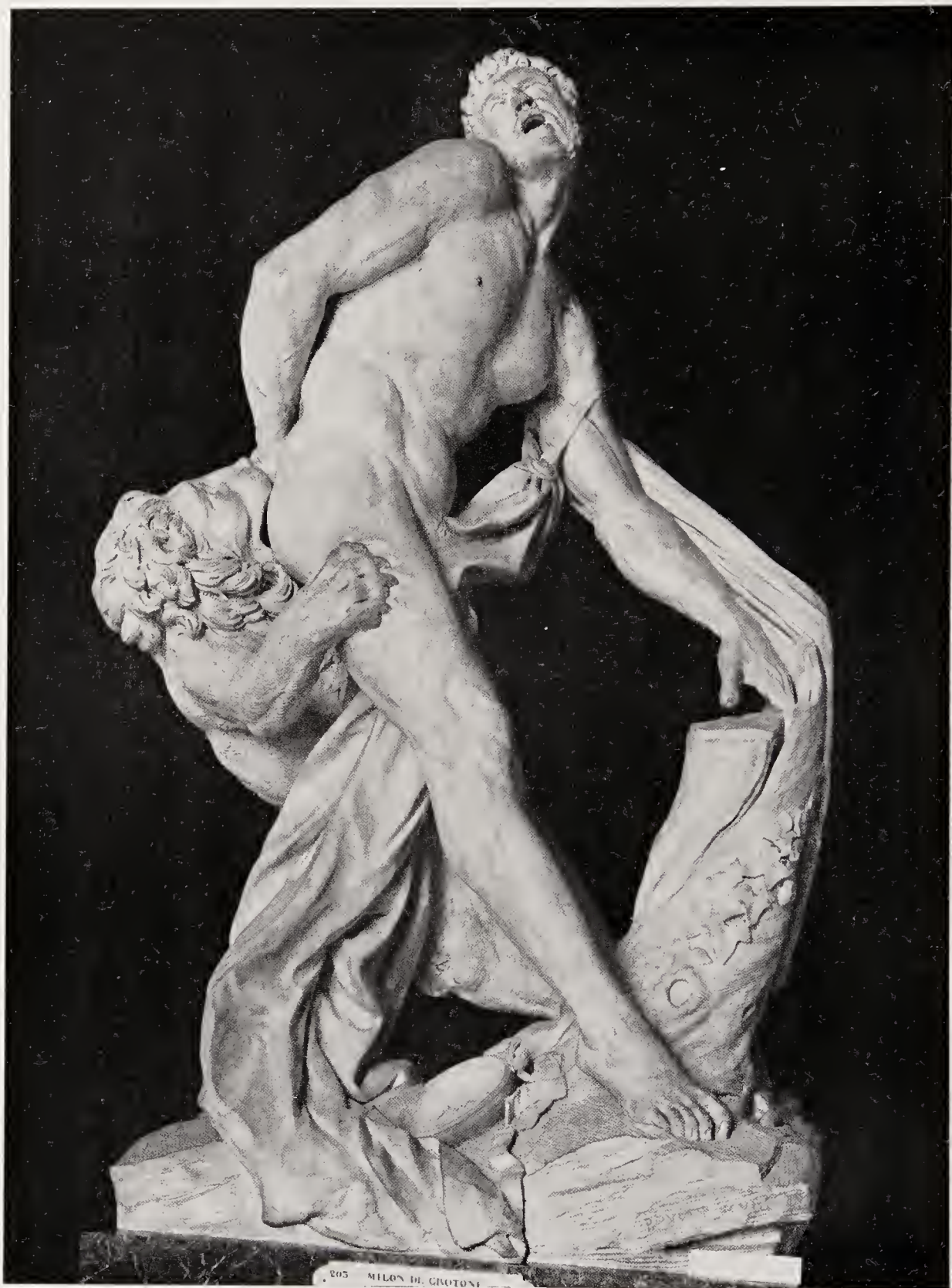


Bernini: Kaiser Konstantin. Rom, Vatikan, Scala regia



Puget: Alexander der Große. Paris, Louvre





Puget: Milo von Croton. Paris, Louvre



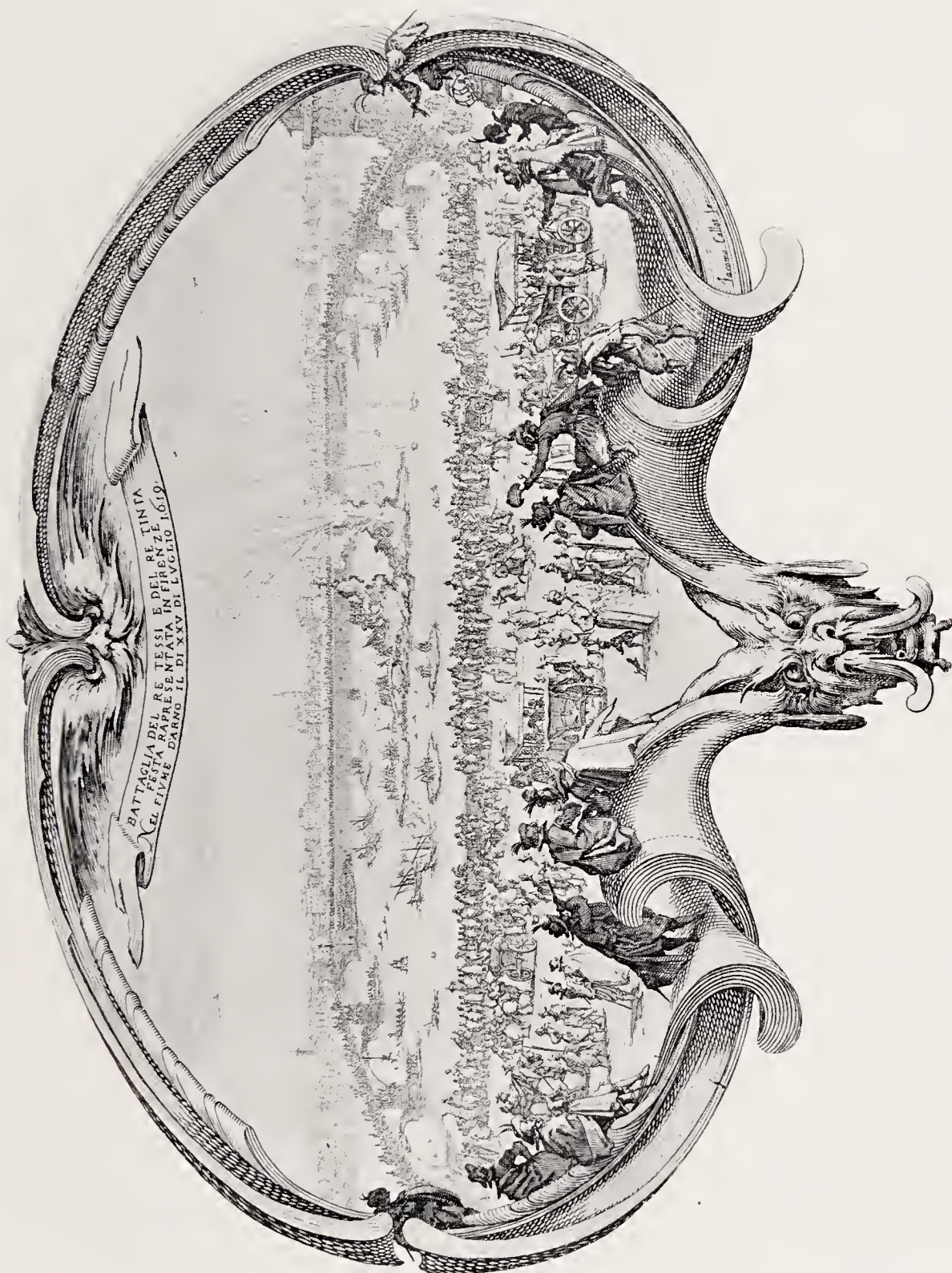
Puget: St. Ambrosius, Entwurf. Aix, Museum





Puget: Herme. Toulon, Rathaus





Callot: Battaglia del re Tessi. Radierung





Callot: Zwei Blatt aus der Folge der »Balli«. Radierungen



Callot: Blatt aus der Folge der »Misères de la guerre«, Radierung





Valentin: Streitende Soldaten. München, Pinakothek





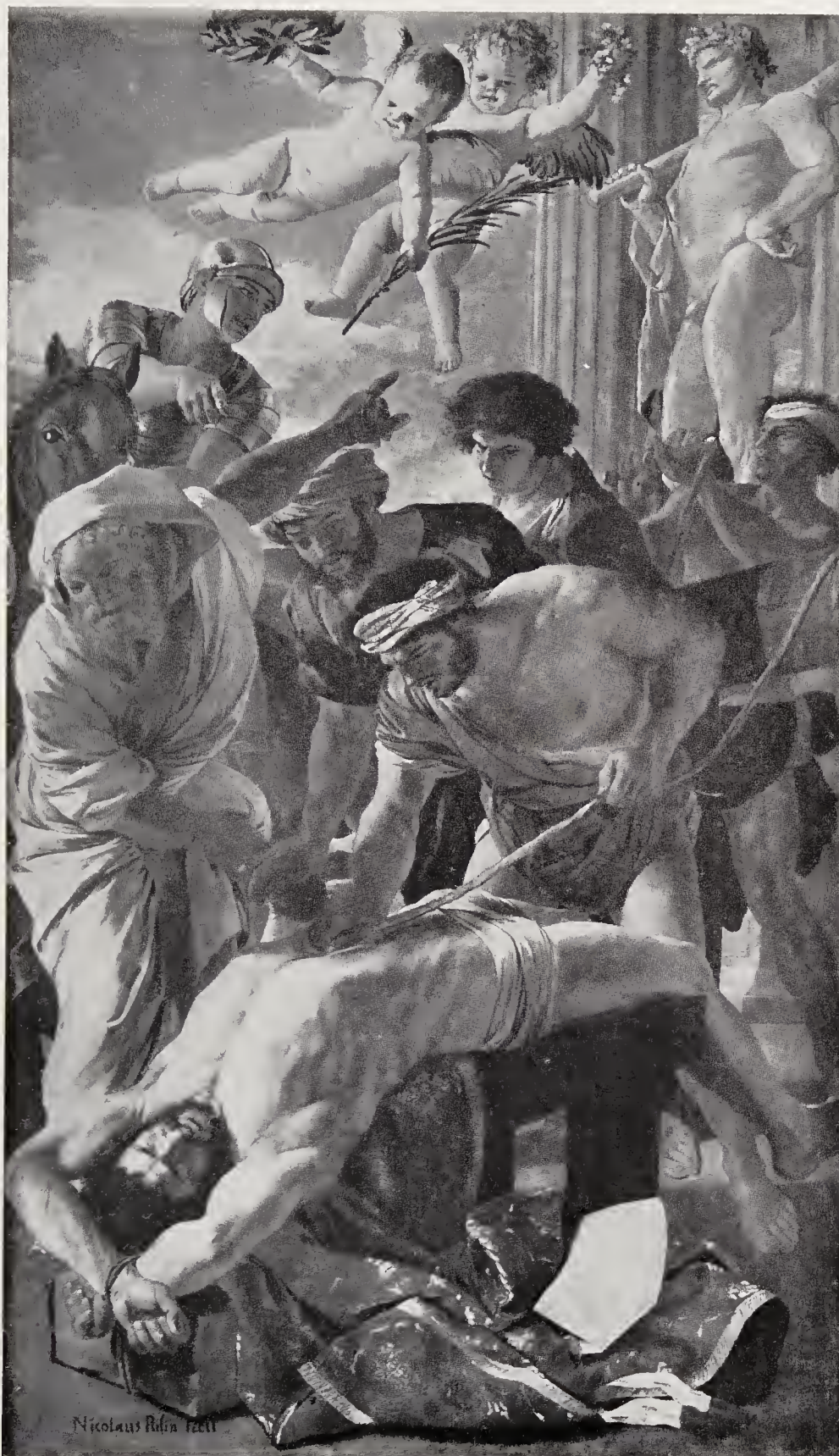
Poussin: Der Raub der Sabinerinnen. Paris, Louvre





Simon Vouet: Der hl. Ludwig. Dresden, Gemäldegalerie





Poussin: Martyrium des hl. Erasmus. Rom, Vatikanische Galerie





Poussin: Elieser und Rebekka. Paris, Louvre





Nicolas Poussin: Bacchanale. Handzeichnung. Paris, Louvre







Poussin : Venus. Dresden, Gemäldegalerie





Poussin: Das Reich der Flora. Dresden, Gemäldegalerie





Poussin: Landschaft mit Diogenes. Paris, Louvre





Poussin: Landschaft mit dem Sieg des Herkules über Cacus. St. Petersburg, Eremitage





Nicolas Poussin: Landschaft. Handzeichnung. Wien, Albertina







Gaspard Dughet (Poussin) : Römische Gebirgslanschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Claude Lorrain : Einschiffung der Königin von Saba. London, National Gallery





Claude Lorrain: Landschaft mit Brücke. Handzeichnung.  
Berlin, Kupferstichkabinett







Claude Lorrain: Der Mittag mit Ruhe auf der Flucht. Petersburg, Eremitage





Mignard: Die hl. Cäcilia. Paris, Louvre



Philippe de Champaigne: Jean Antoine de Mesme. Paris, Louvre





Philippe de Champaigne: Catherine Arnauld und eine Nonne. Paris, Louvre

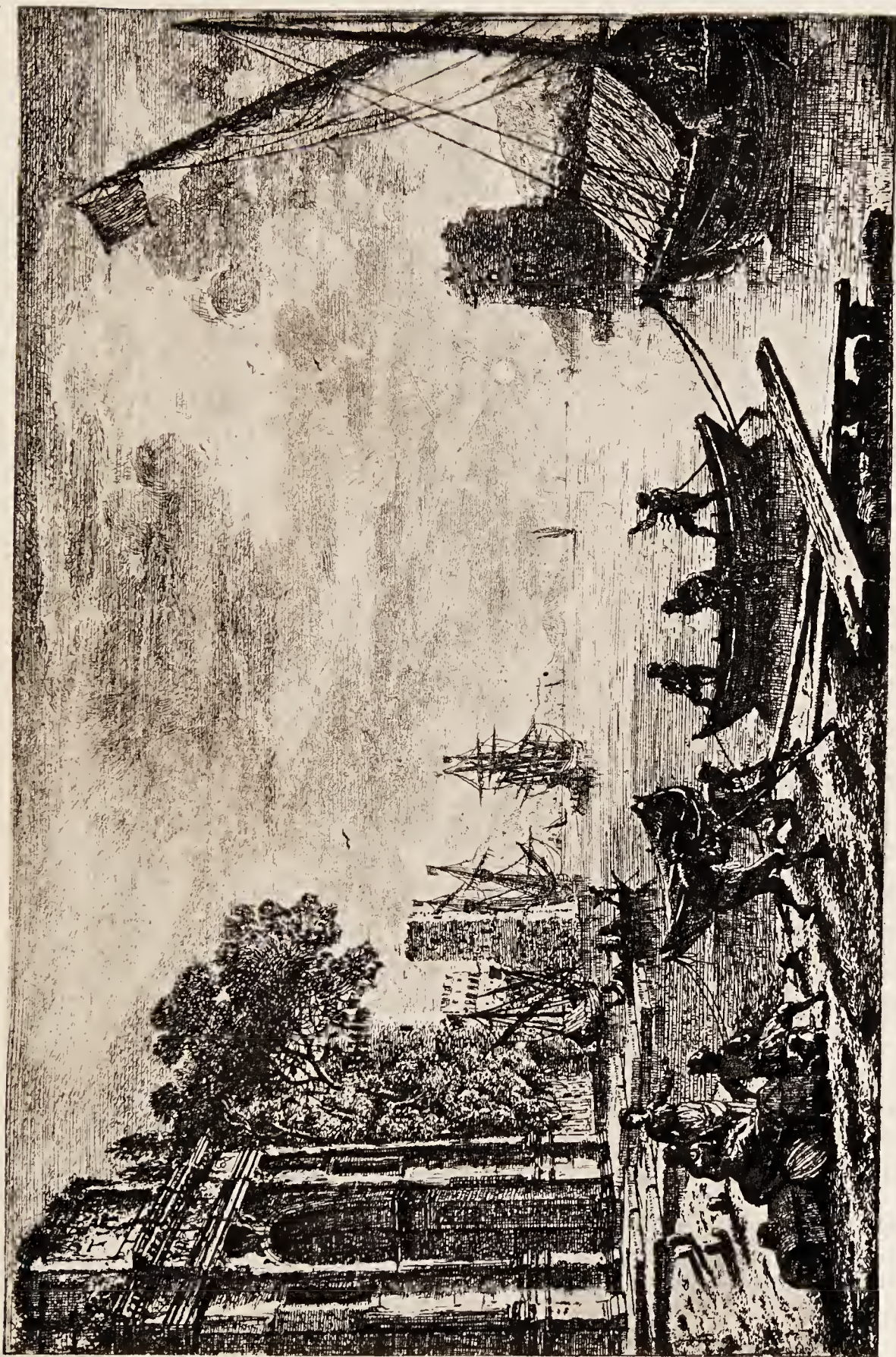




Tafel 25: Mignard. Mademoiselle de Lavallière. Marseille







Claude Lorrain : Sonnenuntergang. Radierung.







Mignard: Die Familie des Grand Dauphin. Paris, Louvre





Rigaud: Porträt von Bossuet. Paris, Louvre





Rigaud: August III. von Sachsen als Kronprinz. Dresden, Gemäldegalerie





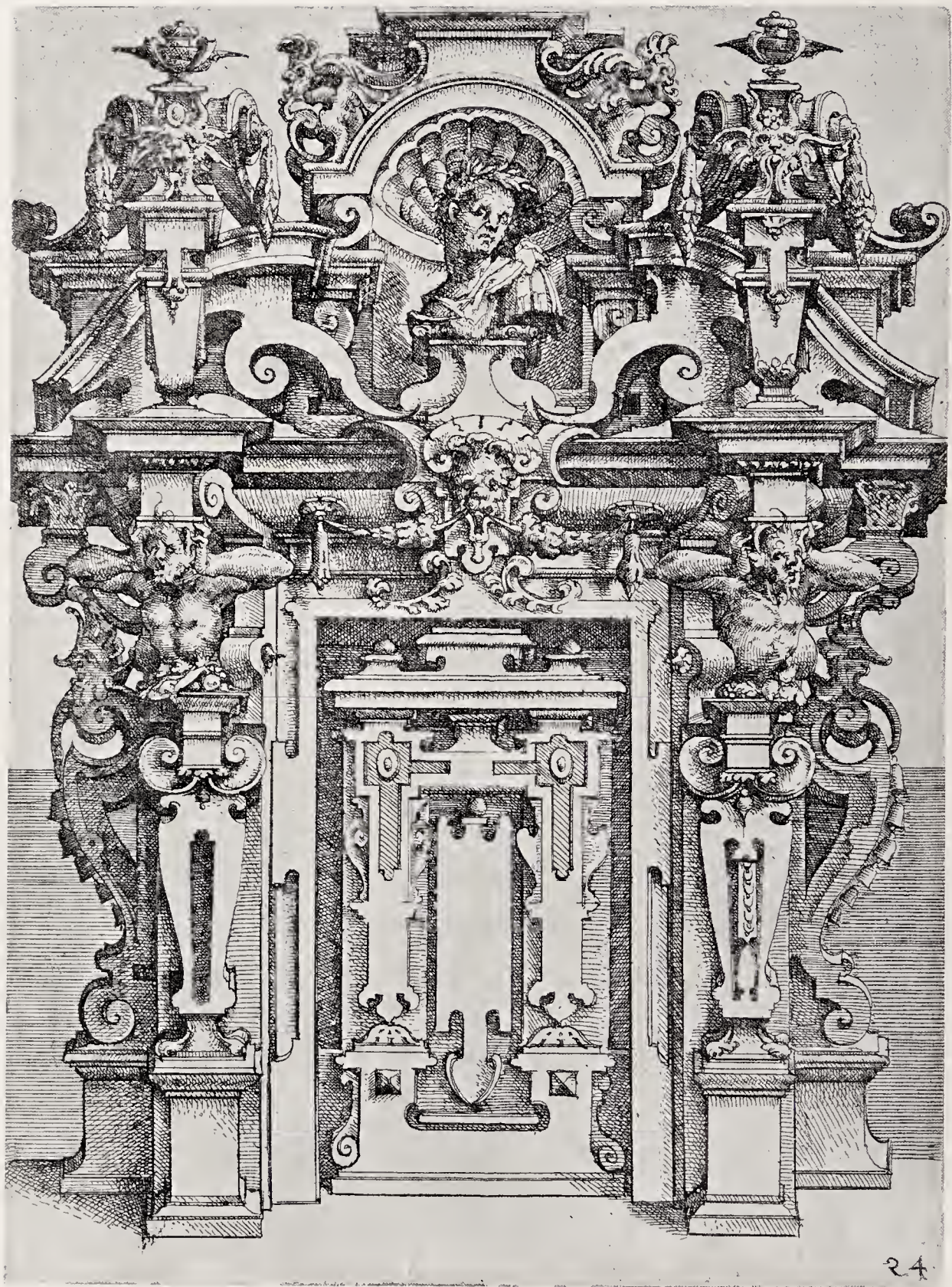
Largillière: Infantin Anna Victoria. Madrid, Prado





Largillière: Graf K. D. von Dehn. Braunschweig, Galerie





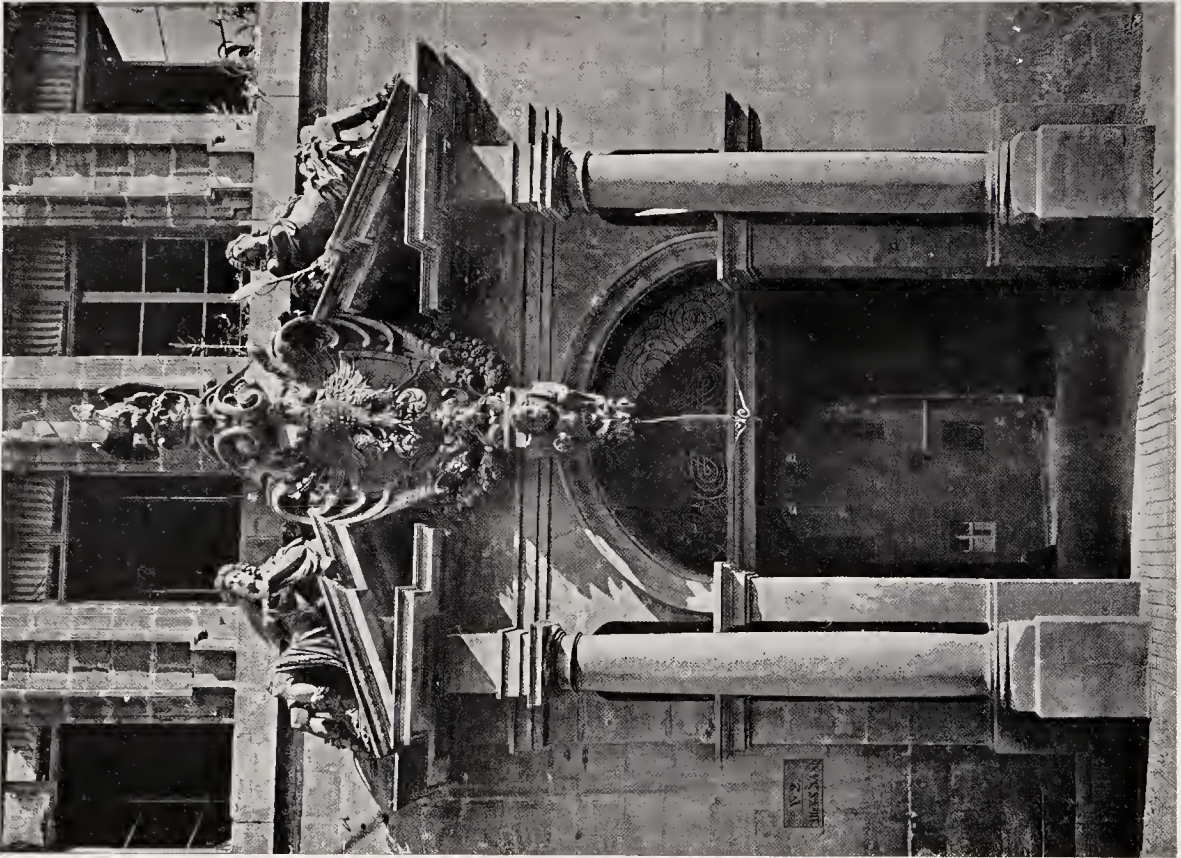
Wendel Ditterlin: Portalentwurf. Kupferstich. Aus »Architectura« 1594



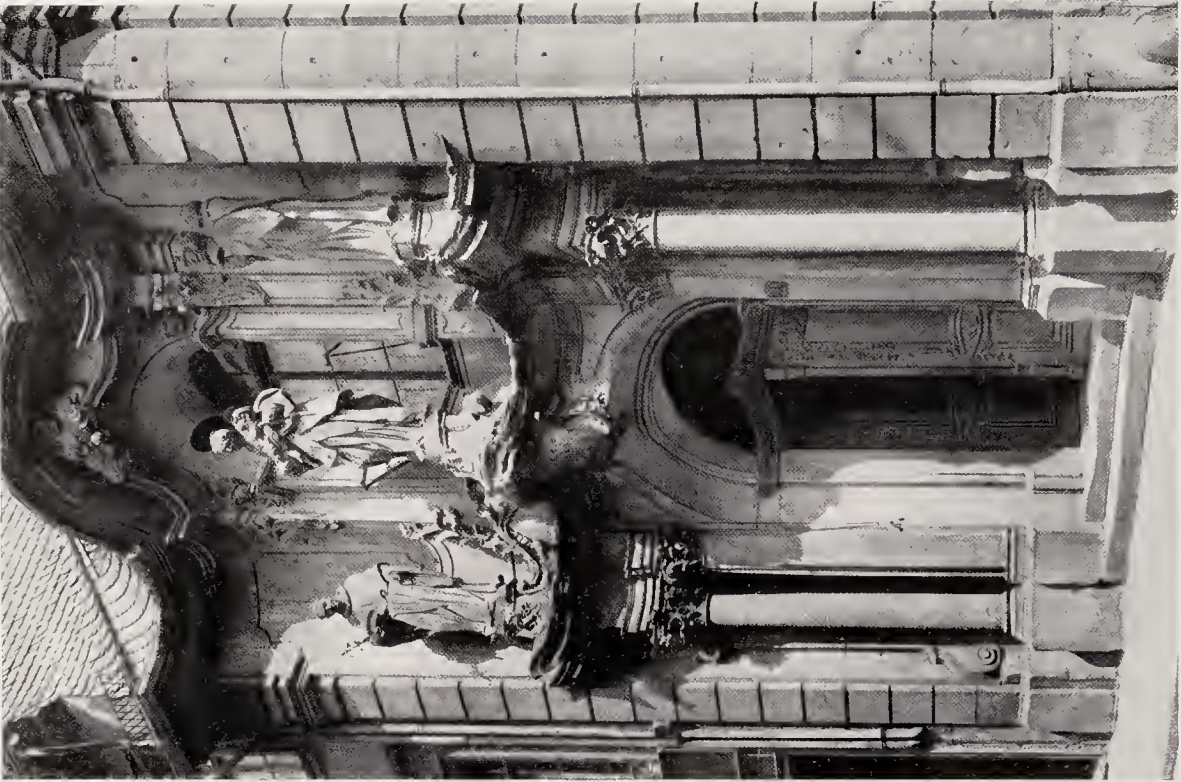


Hans Degler: Altäre in der Ulrichskirche. Augsburg





Nürnberg, Portal am Rathaus



Mainz, Portal des Seminars





Johann Dientzenhofer: Dom zu Fulda





Jakob Prandauer: Klosterkirche in Melk





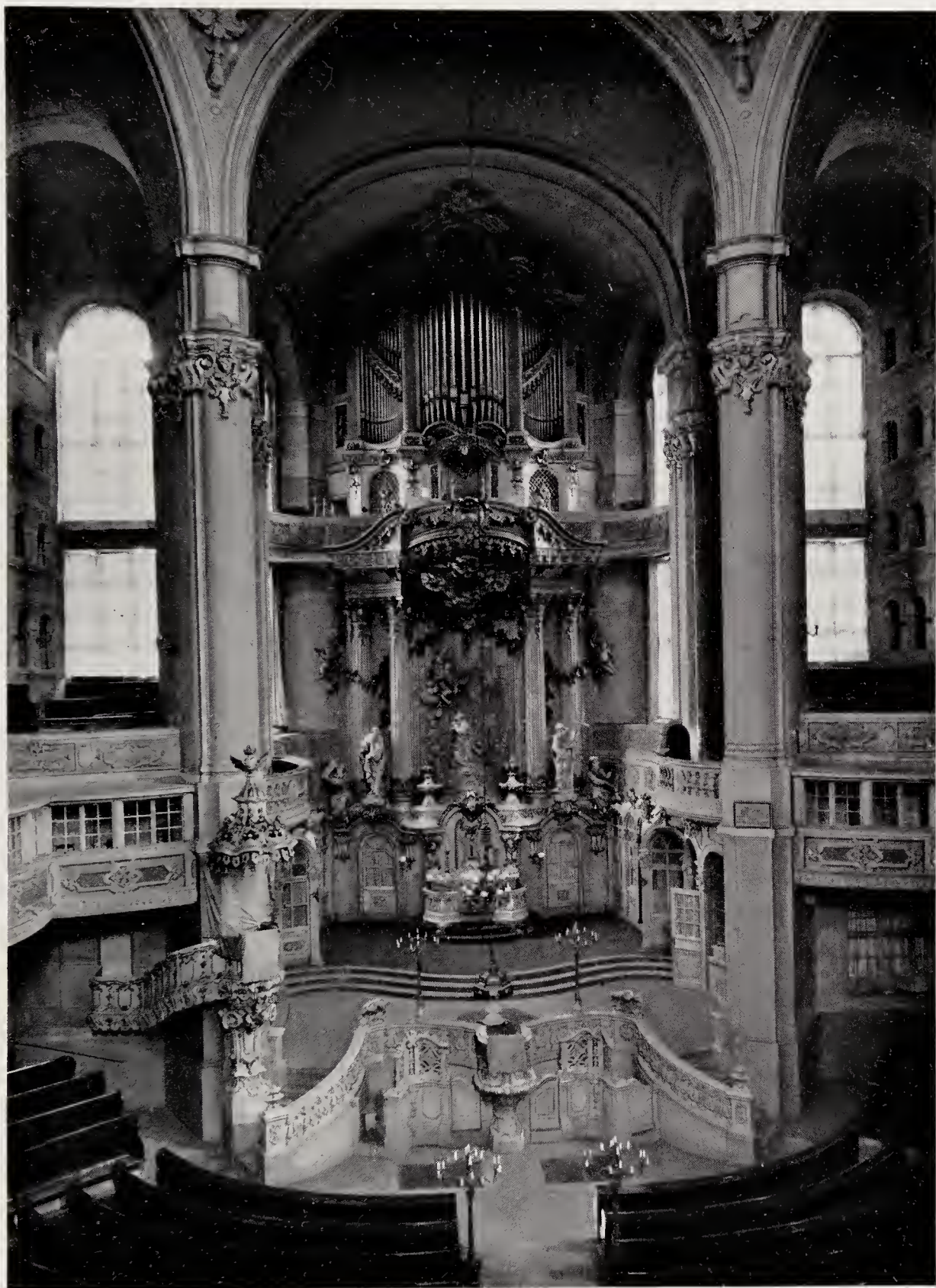
Johannes Schmuzer: Wallfahrtskirche in Vilgertshofen (Oberbayern)





Fischer von Erlach: Karlskirche in Wien





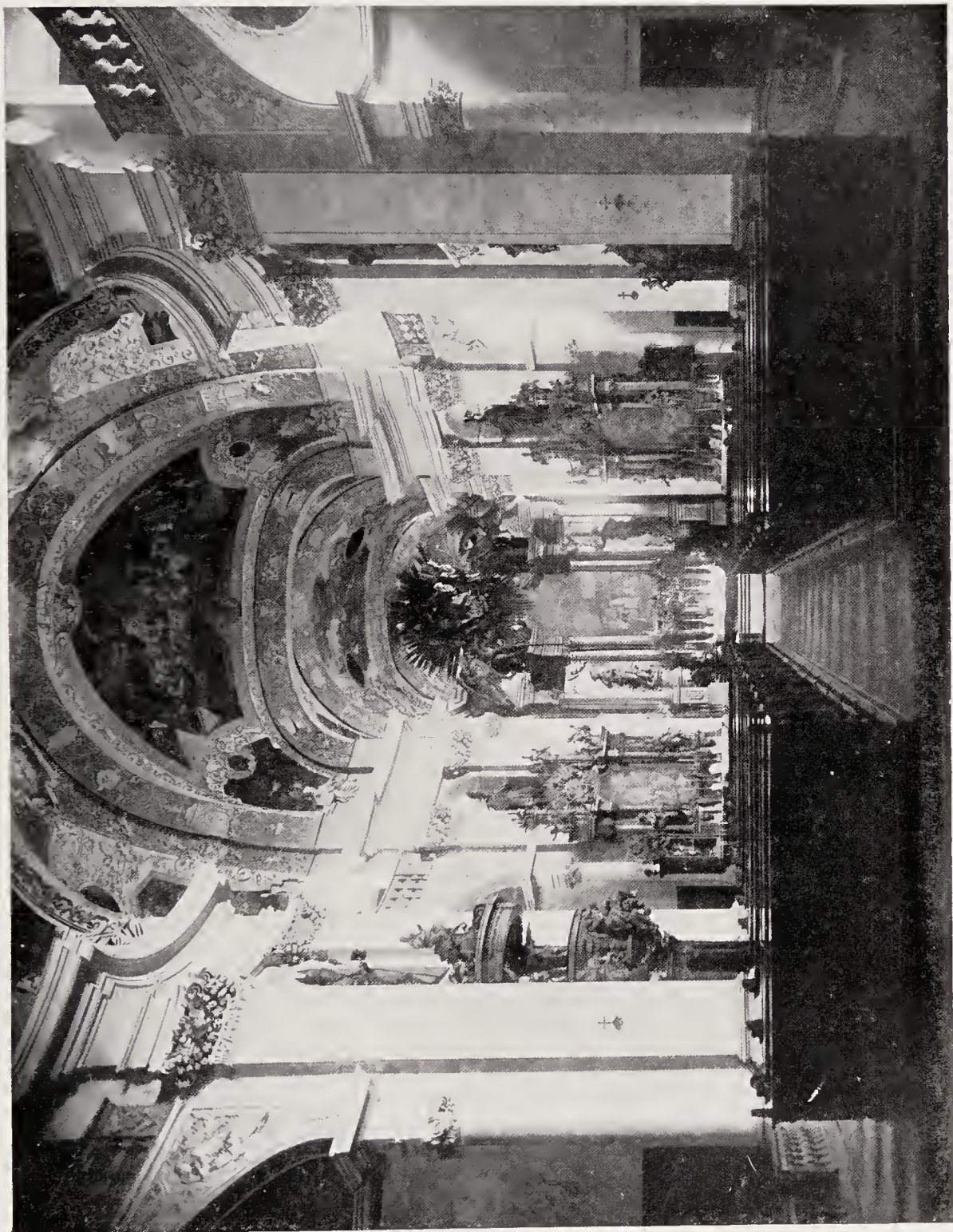
Georg Bähr: Frauenkirche in Dresden





Franz Beer: Klosterkirche in Weingarten





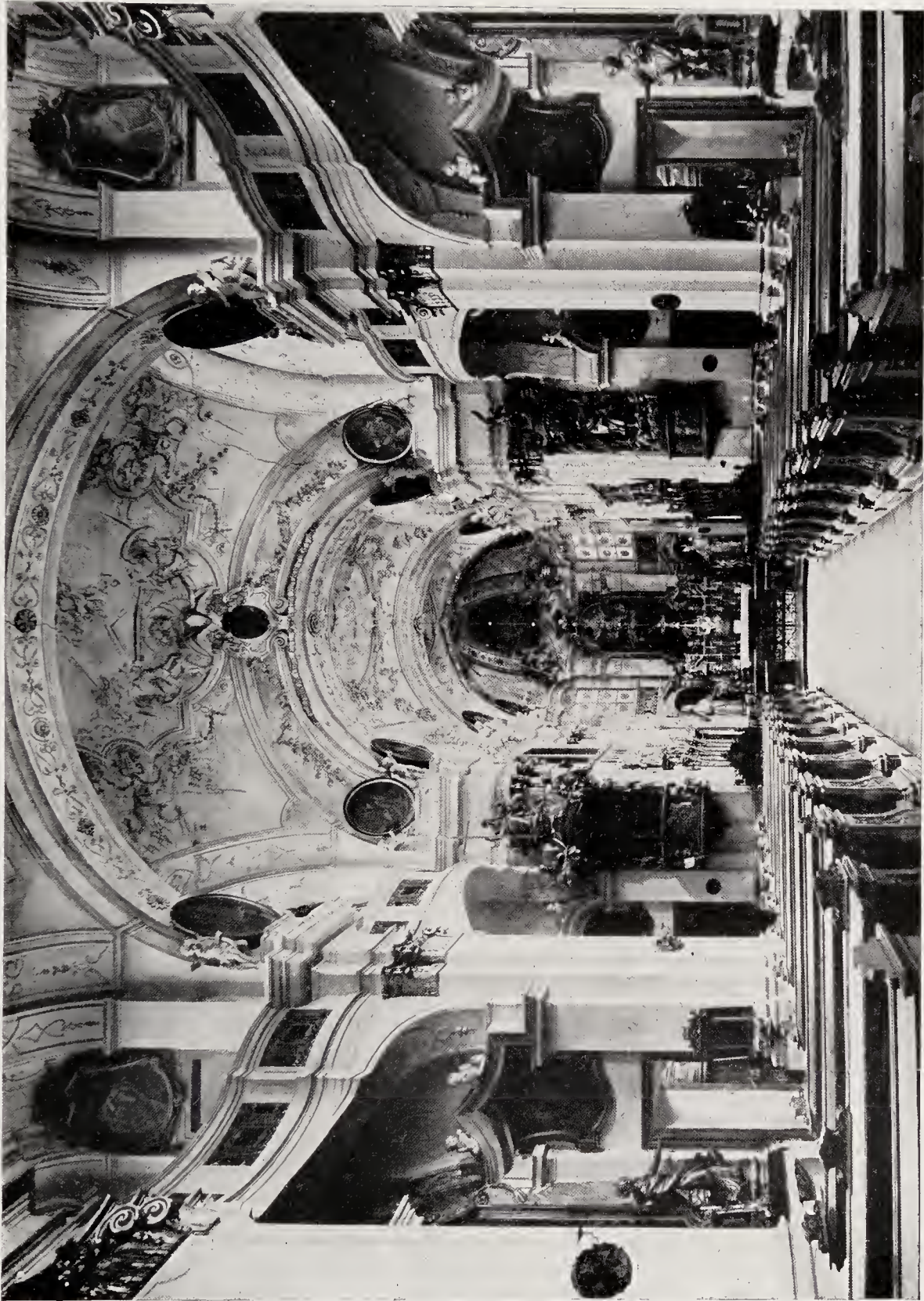
Johann Dientzenhofer: Klosterkirche in Banz





Joh. Michael Fischer: Klosterkirche in Zwiefalten





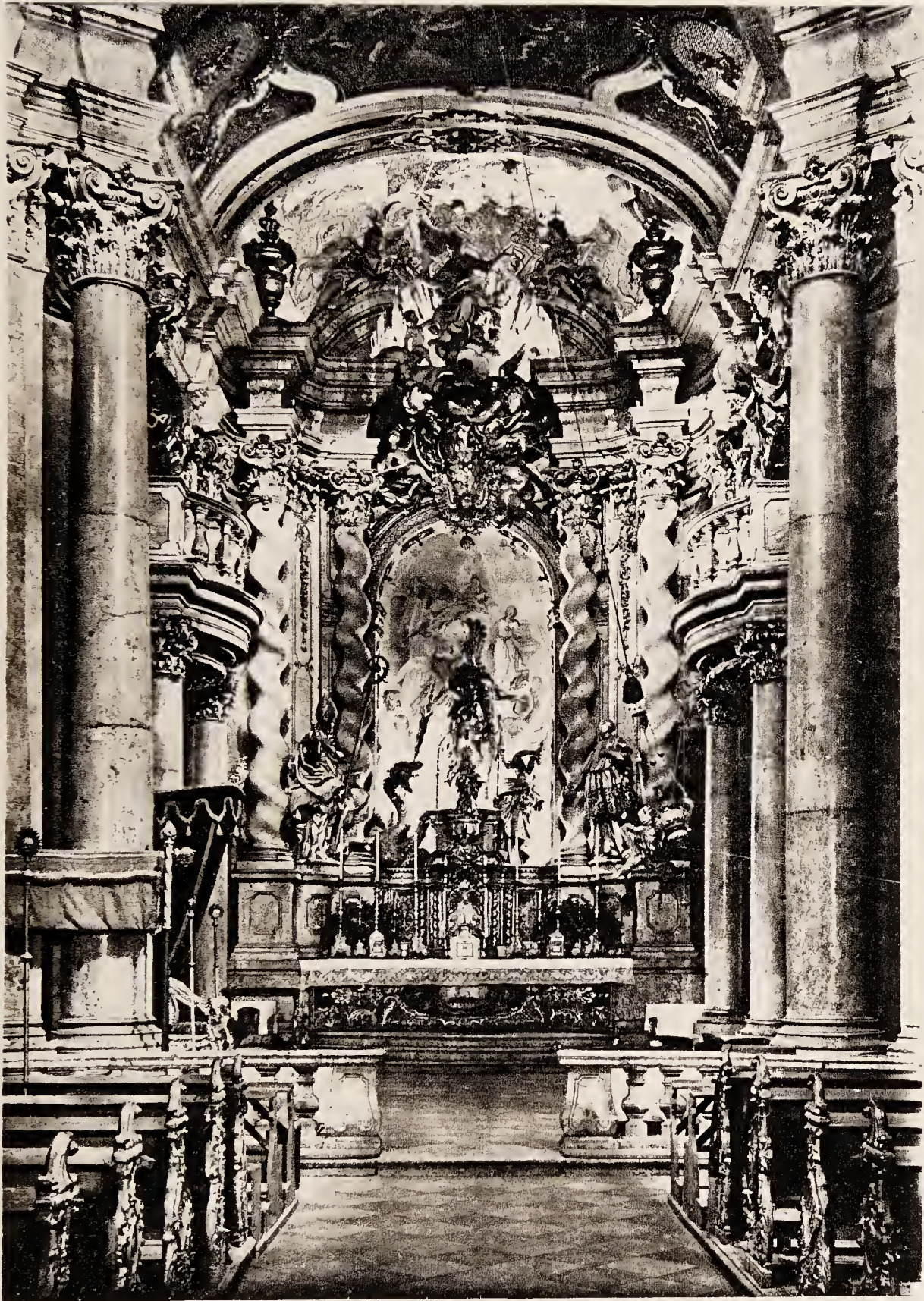
Dürnstein an der Donau: Klosterkirche





Gebrüder Asam: Johann-Nepomuk-Kirche in München





Gebrüder Asam: Chor der Klosterkirche in Weltenburg









B. Neumann und L. von Hildebrandt: Schloßkirche in Würzburg





Joh. Michael Fischer: Klosterkirche in Rott am Inn





Joh. Michael Fischer: Hofkirche S. Michael in Berg am Laim bei München





Balthasar Neumann: Wallfahrtskirche in Vierzehnheiligen





Balthasar Neumann: Klosterkirche in Neresheim





Dominicus Zimmermann: Klosterkirche in Wies (Oberbayern)





Valentino Pezzani: Neumünster-Kirche in Würzburg





Christoph und Kilian Ignatz Dientzenhofer: St. Nicolaus auf der Kleinseite. Prag





Johann Dientzenhofer: Klosterkirche in Banz





Johann Dientzenhofer: Dom in Fulda





Balthasar Neumann: Wallfahrtskirche in Vierzehnheiligen





Zisterzienserabtei Mariengnade, Grüssau in Schlesien





Ignatz Kilian Dientzenhofer: St. Johann am Felsen in Prag





Fischer von Erlach: Karlskirche in Wien





Georg Bähr: Frauenkirche in Dresden





Turm der Klosterkirche in Dürnstein





Portal der Kloster Kirche in Dürnstein.



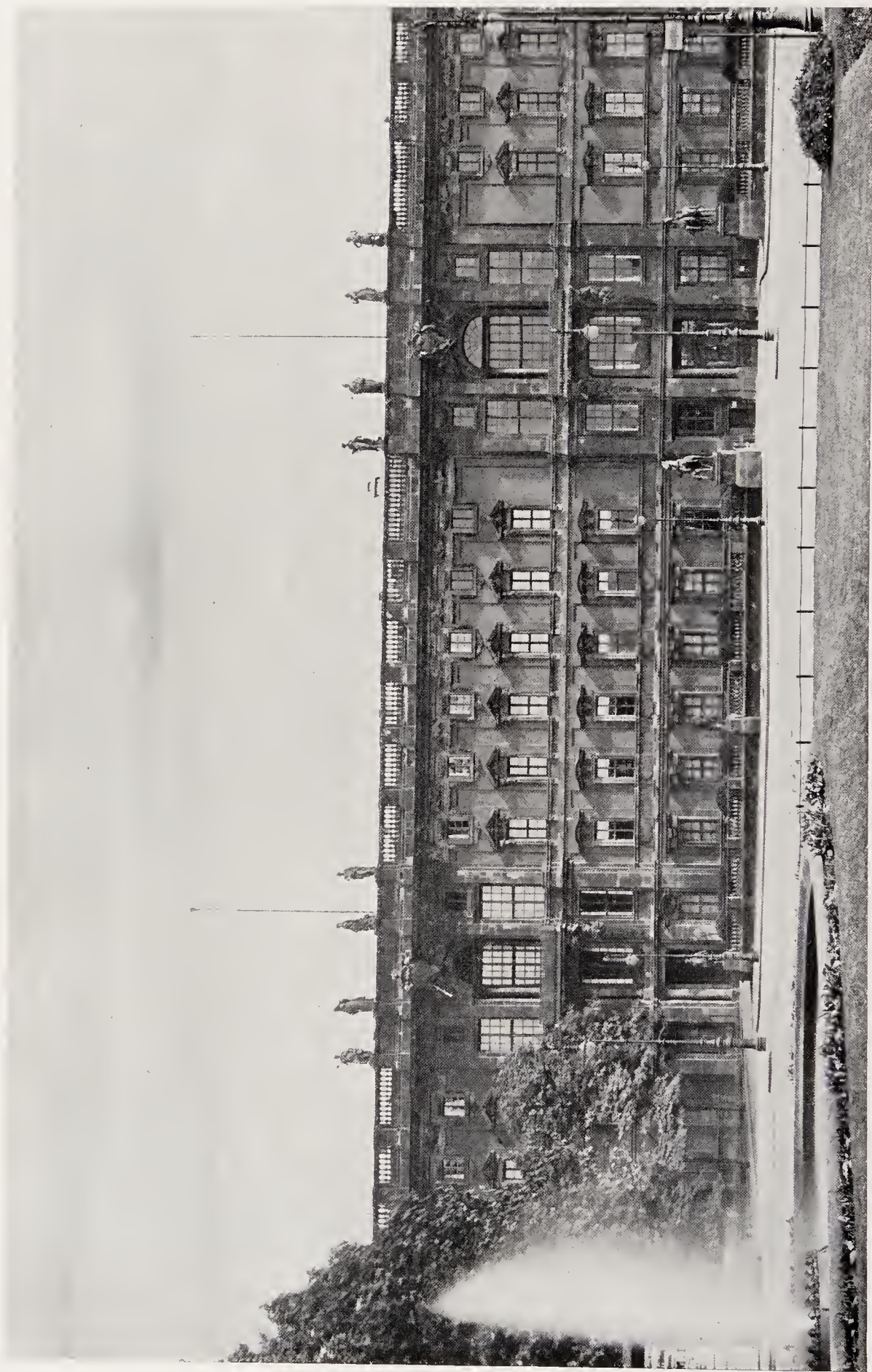






Schlüter: Zweiter Hof des Berliner Schlosses





Schlüter: Schloß in Berlin, Nordseite





Schlüter: Schloß in Berlin, Südseite





Schlüter: Landhaus von Kamecke, Berlin





Andrea Spezza : Palais Waldstein, Prag





Francesco Caratti: Palais Czernin, Prag





Domenico Martinelli: Stadtpalast Liechtenstein, Wien





Fischer von Erlach: Ehemalige Böhmisches Hofkanzlei  
(Ministerium des Innern). Wien





Fischer von Erlach: Palais Trautson (Ungarische Garde). Wien





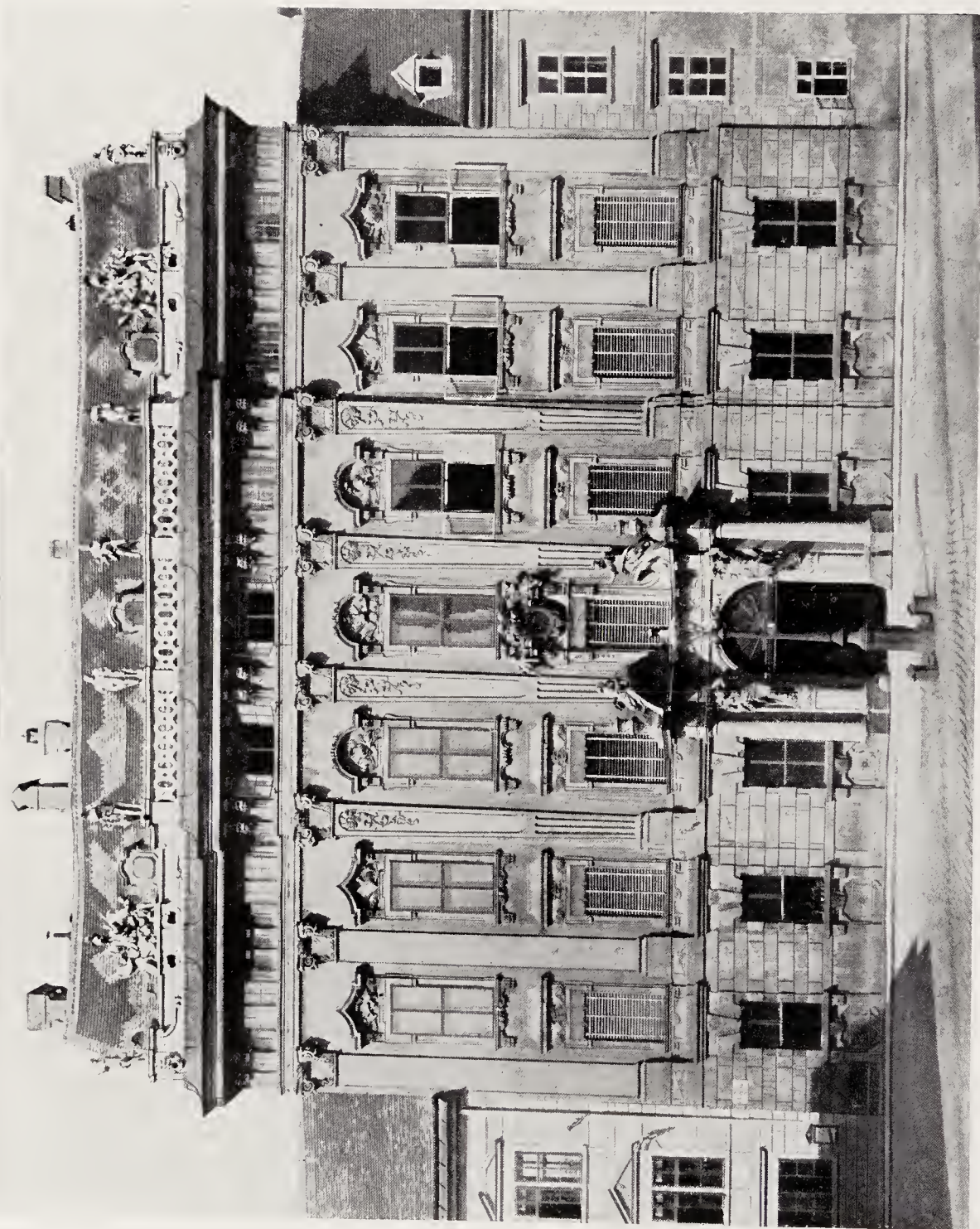
Fischer von Erlach: Palais Schwarzenberg. Wien





Fischer von Erlach: Hofbibliothek. Wien





Lucas von Hildebrandt: Palais Daun-Kinsky. Wien





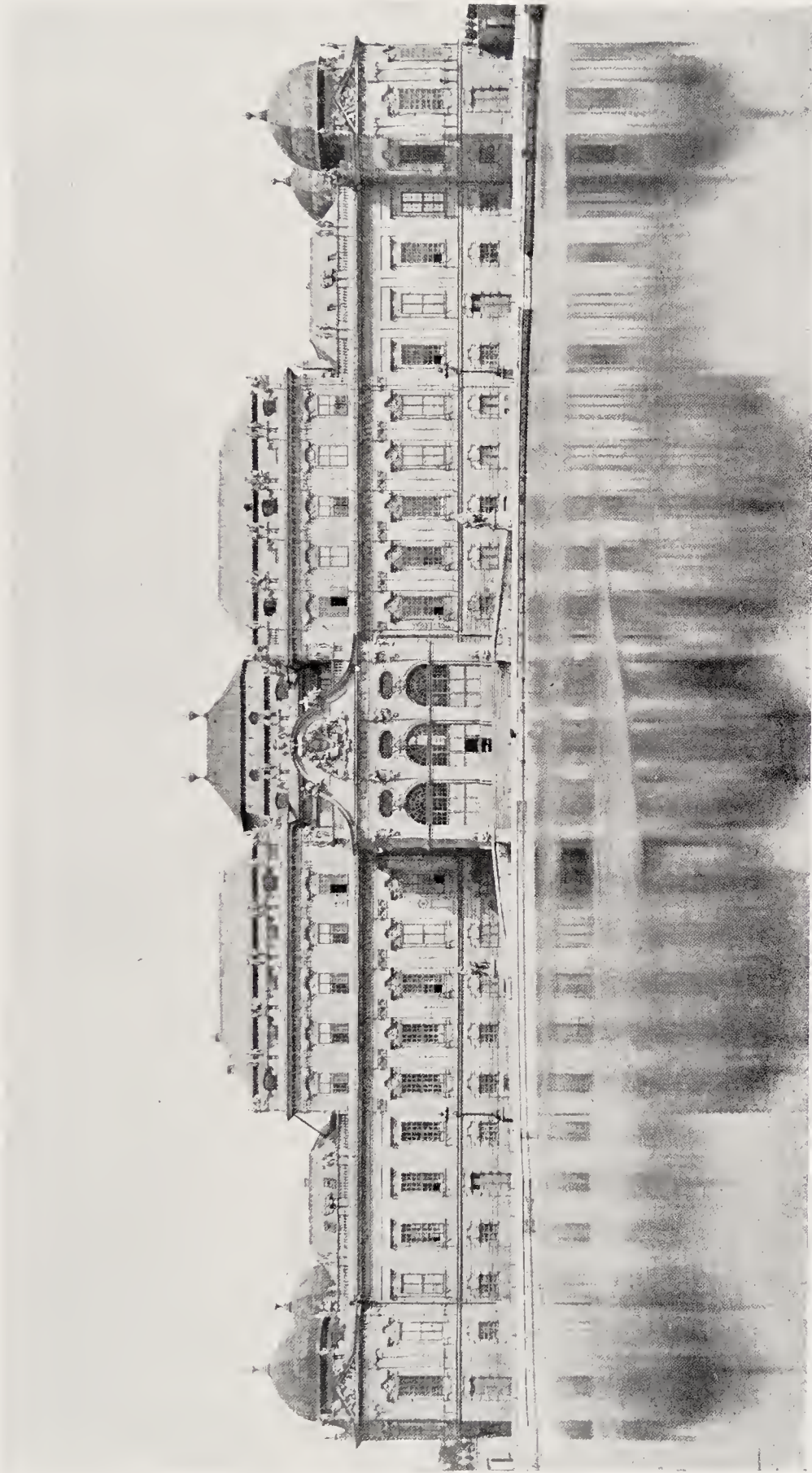
Lucas von Hildebrandt: Unterer Schloß Belvedere, Mittelpavillon der Gartenseite





Lucas von Hildebrandt: Schloß Belvedere, Gartenseite





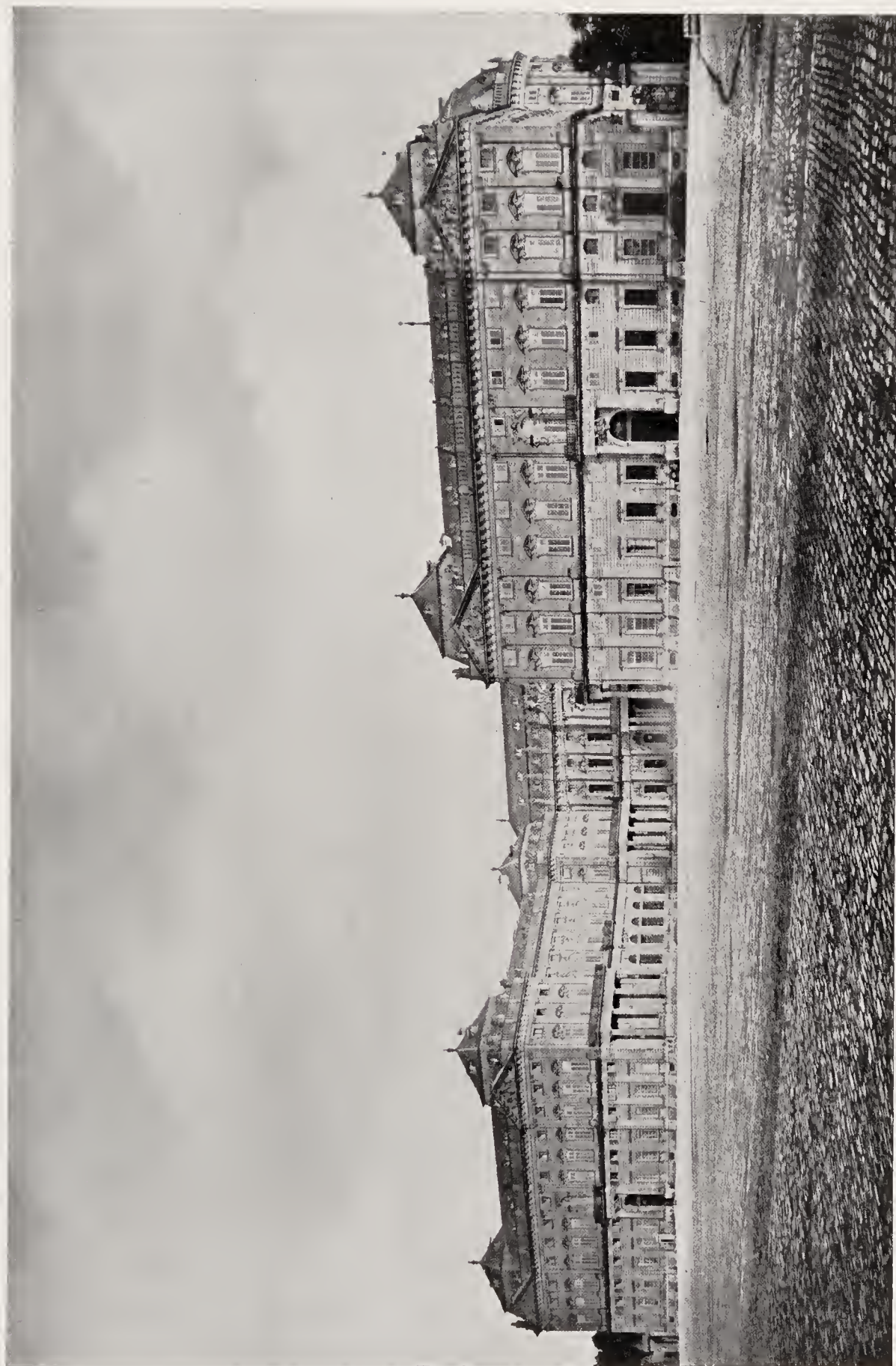
Lucas von Hildebrandt: Schloß Belvedere, Rückseite





Maximilian von Welsch und Johann Dientzenhofer: Schloß in Pommersfelden





Balthasar Neumann : Residenz in Würzburg





Balthasar Neumann und L. von Hildebrandt:  
Gartenseite der Residenz in Würzburg, Mittelpavillon





Pöppelmann: Pavillon des Zwingers in Dresden









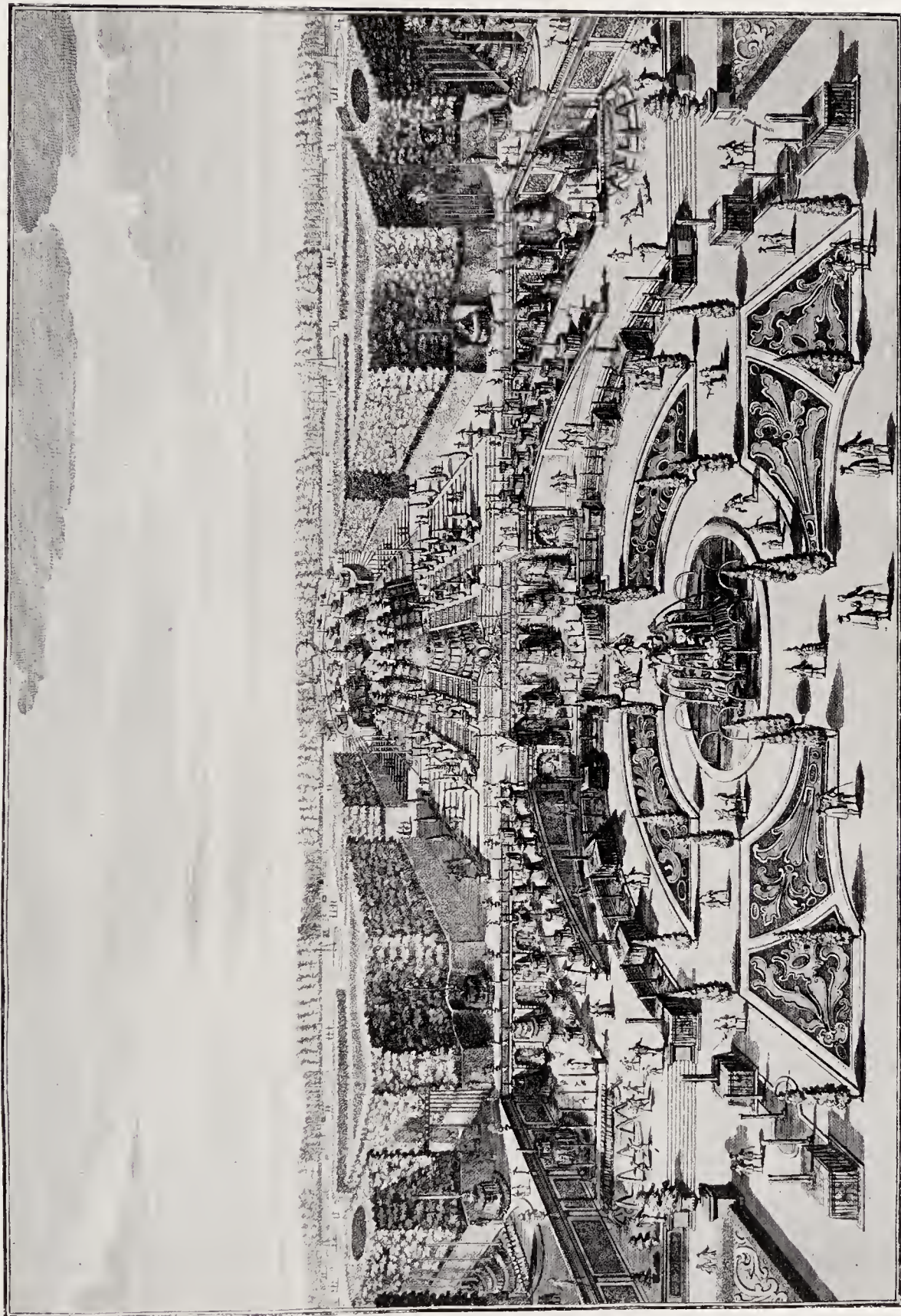
Pöppelmann: Der Zwinger. Dresden





Bruchsal, Schloßanlage





Paul Decker: „Der Fürstliche Baumeister“ 1713, Lustgarten mit Wasserfall





Jakob Effner: Palais Preysing. München





Das Böttingerhaus in Bamberg





Johann Seitz: Kurfürstliches Palais. Trier





Schlüter: Treppenhaus des Berliner Schlosses





Prandauer: Treppenhaus im Stifte St. Florian





Lucas von Hildebrandt: Treppenhaus des Palais Daun-Kinsky. Wien





Lucas von Hildebrandt: Treppenhaus des Schlosses in Pommersfelden





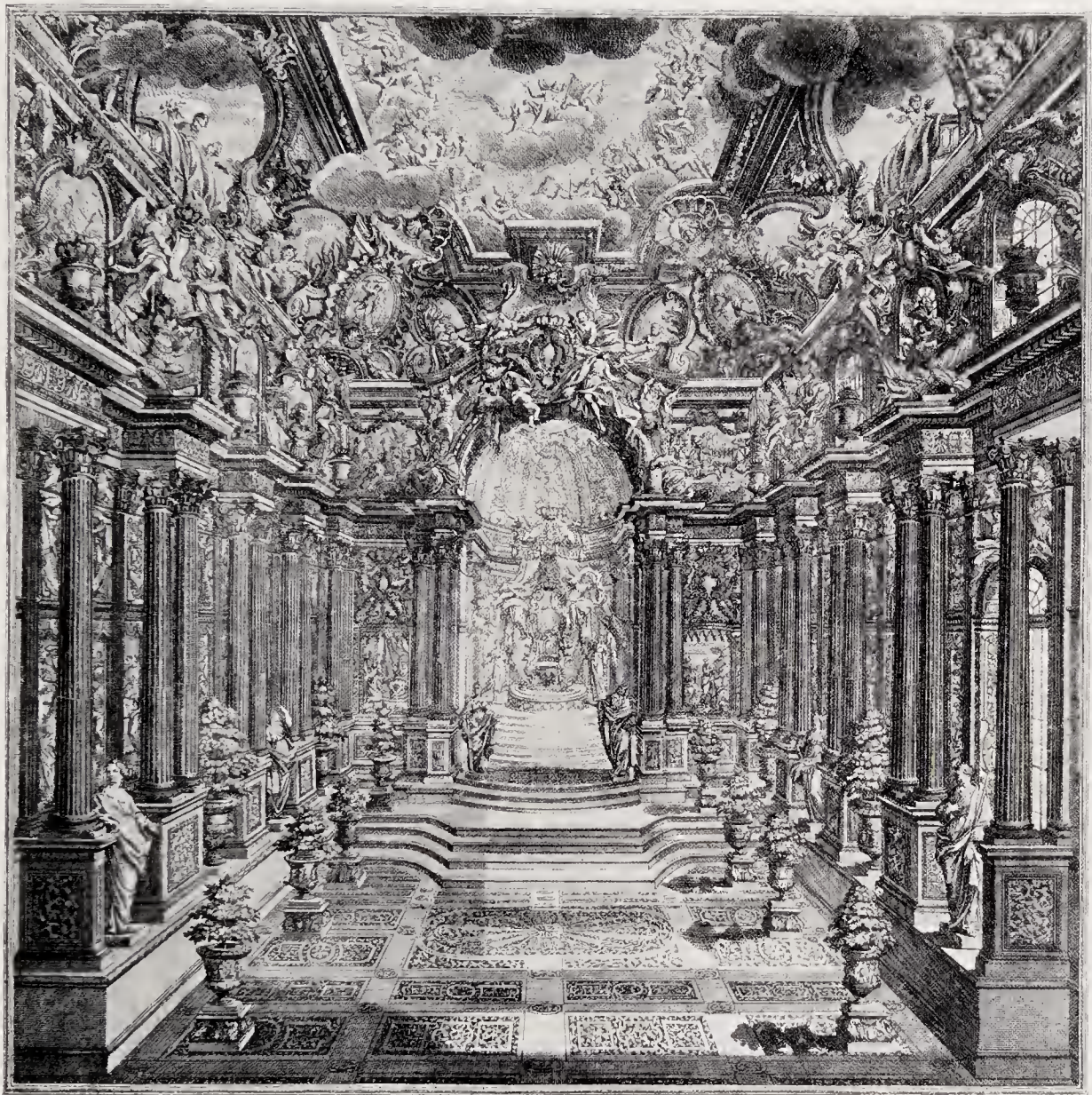
Balthasar Neumann und Josef Greising: Treppe im Kloster Ebrach





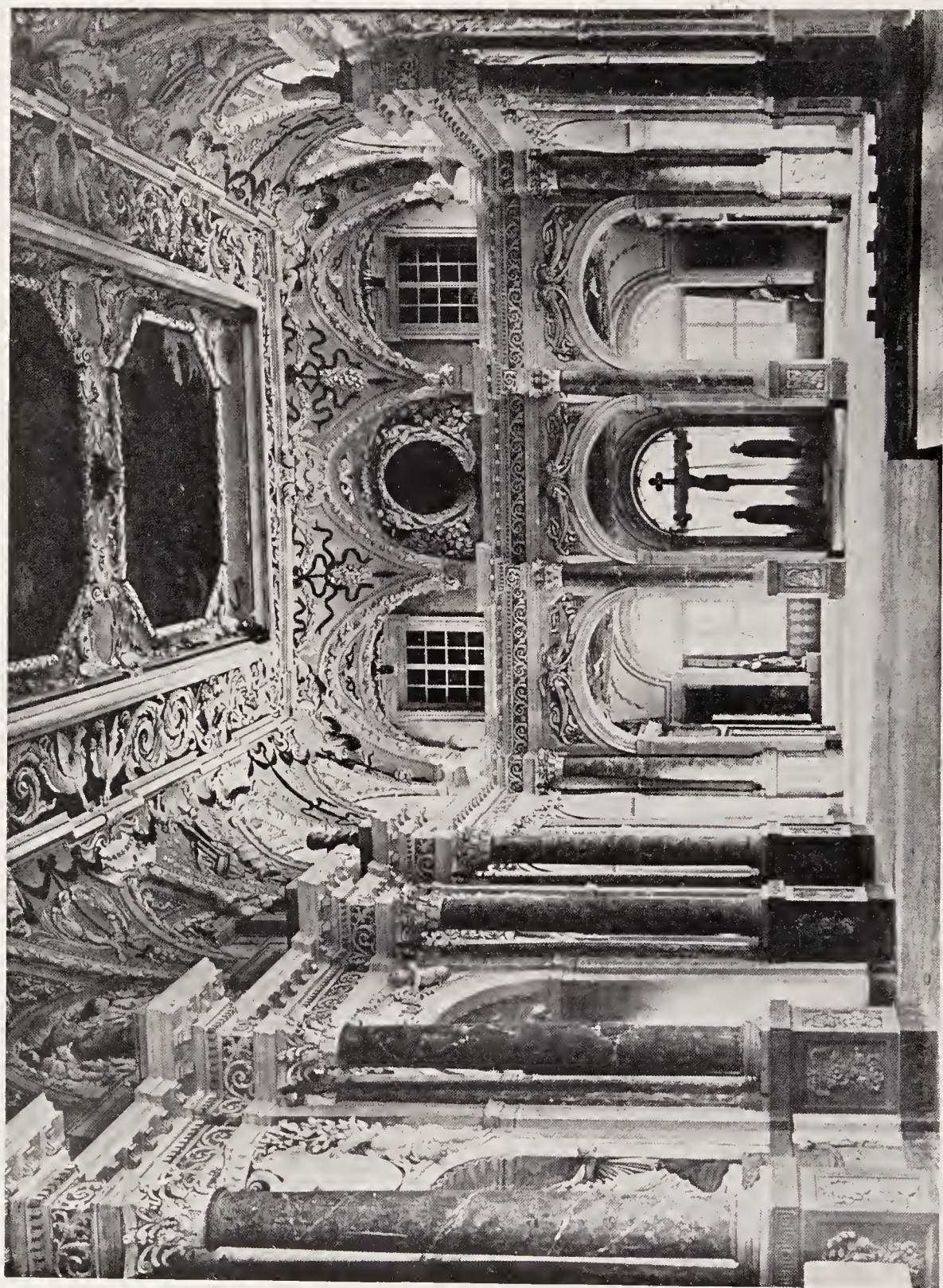
Balthasar Neumann: Treppe in der Würzburger Residenz





Paul Decker: „Der Fürstliche Baumeister“ 1716  
Audienzsaal des königl. Palastes. Kupferstich





Festsaal des Schlosses im Großen Garten. Dresden





Schlüter: Rote-Adler-Kammer im Berliner Schloß





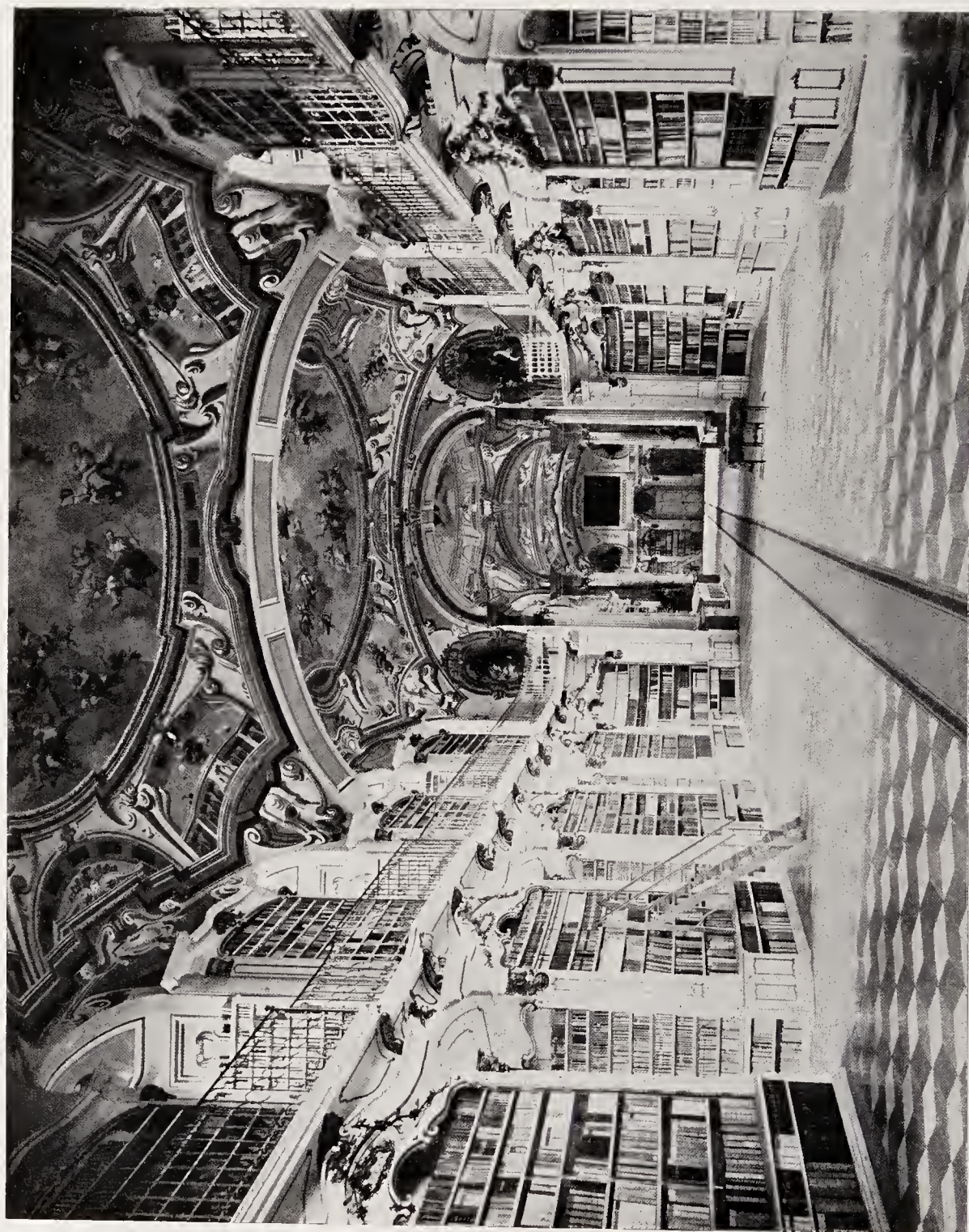
Lucas von Hildebrandt: Festsaal im Oberen Belvedere. Wien





Fischer von Erlach: Saal der Hofbibliothek in Wien





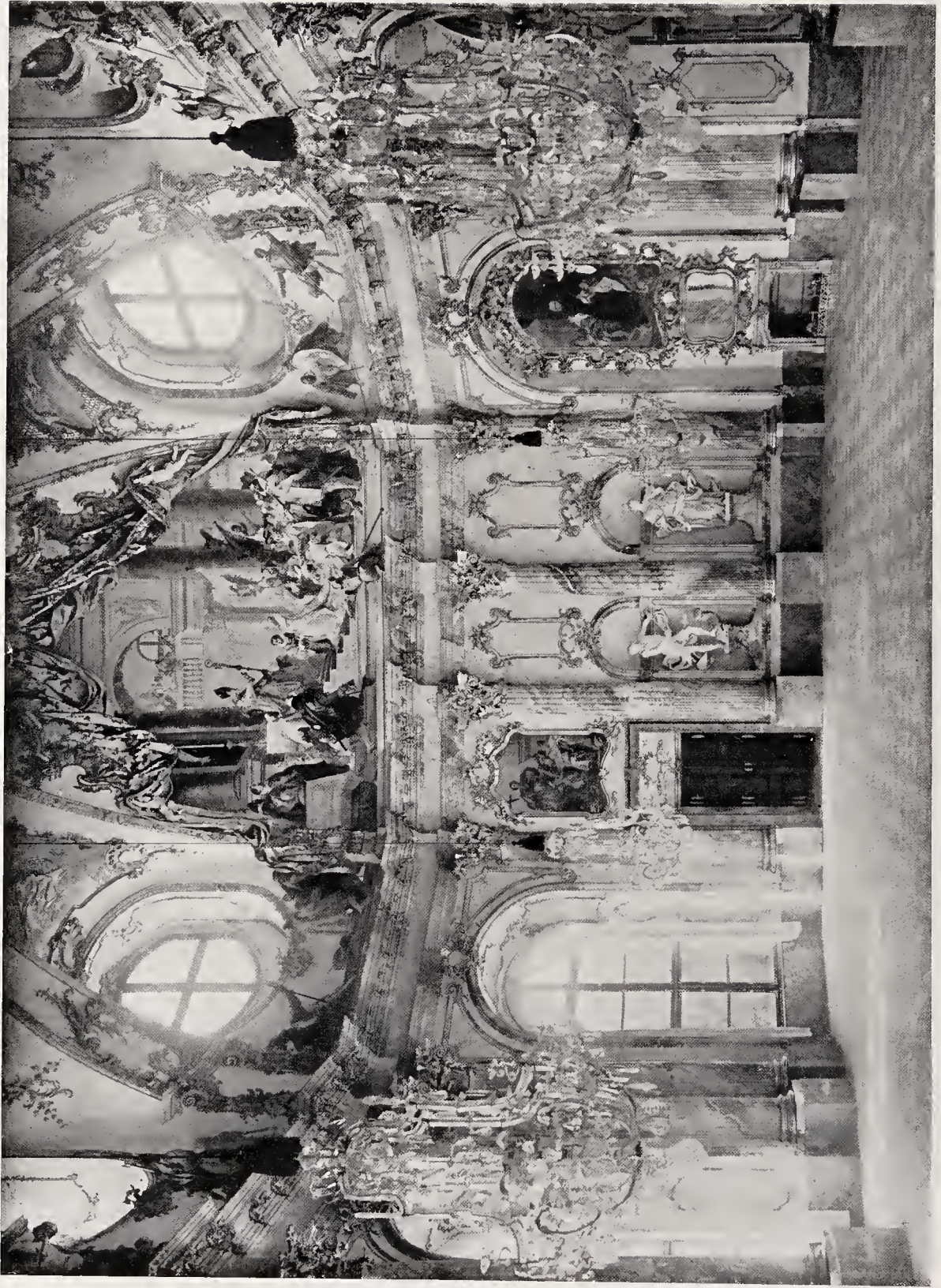
Stift Admont in Oberösterreich. Bibliotheksaal





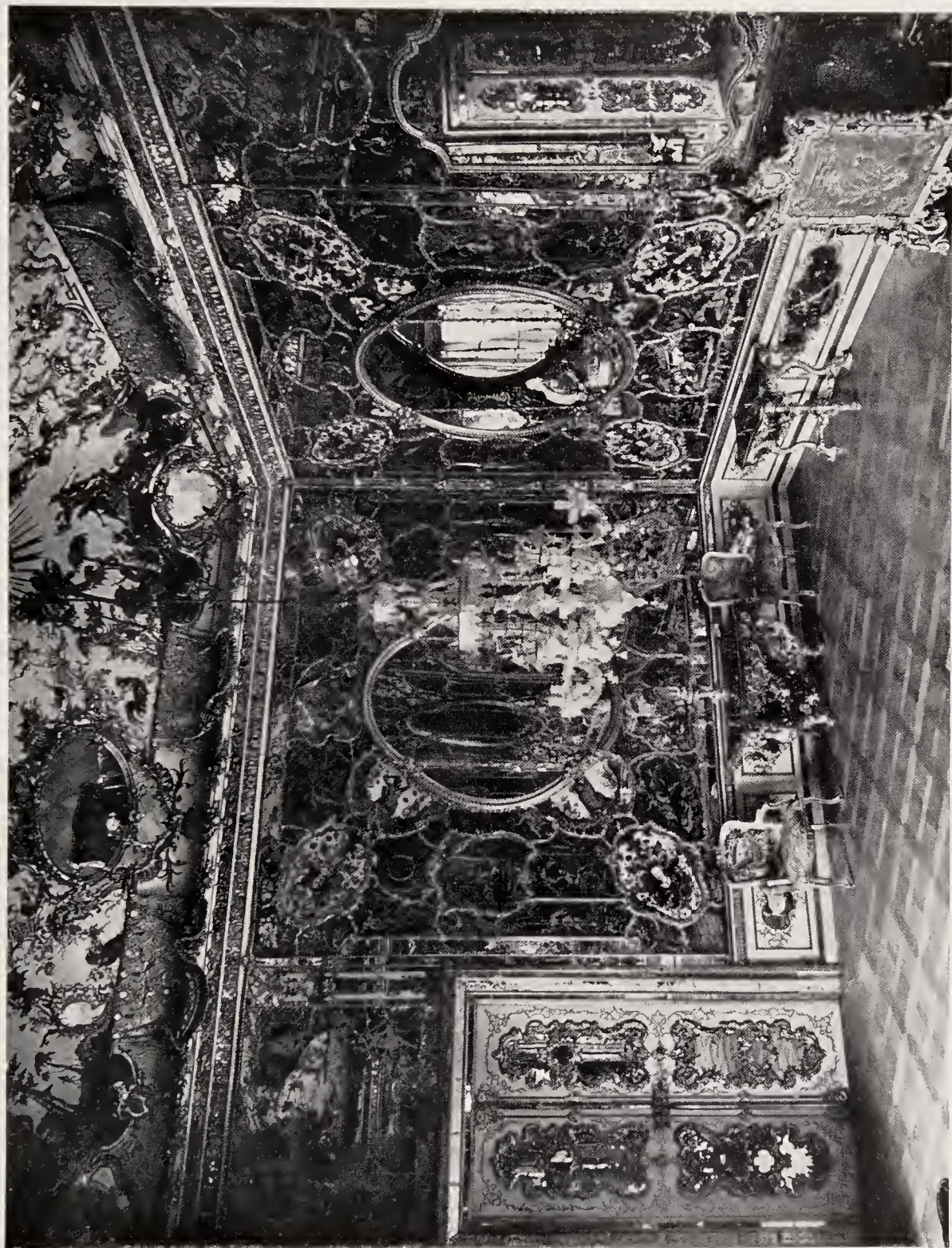
Josef Effner: Schlafzimmer des Kurfürsten Karl Albert, Schleißheim





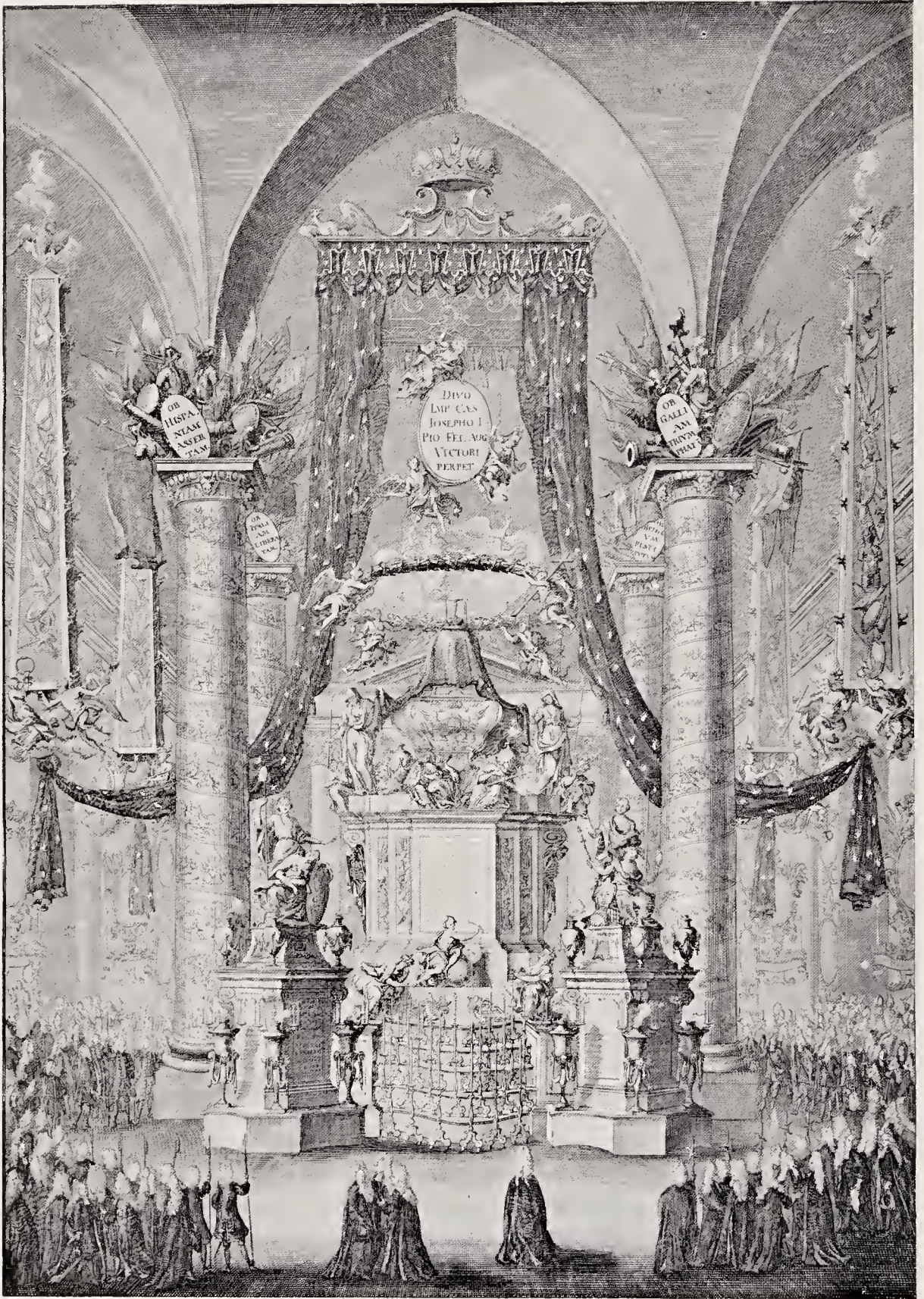
Balthasar Neumann : Kaisersaal der Würzburger Residenz





Spiegelzimmer der Würzburger Residenz





Fischer von Erlach: Trauergerüst für Kaiser Josef I. Kupferstich



CASTRUM DOLORIS KAYSERS LEOPOLDI I. AUFGERICHTET In  
der Auguttiner Hoff-Kirchen bey der Lorentinen Capell in WIEN den 7 Junij 1705.



Lucas von Hildebrandt: Trauergerüst für Kaiser Leopold I. Kupferstich





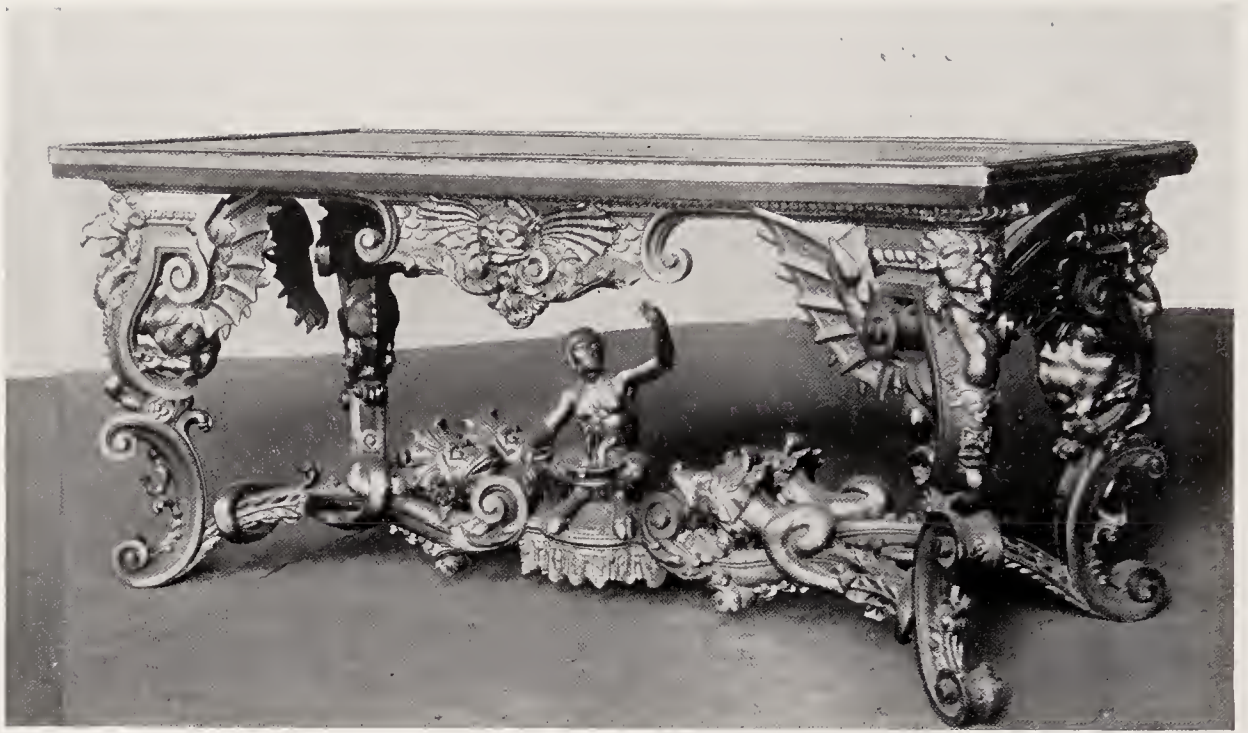
Prunkschreibtisch von Kurfürst Max Emanuel, aus Schleißheim  
Nürnberg, Germanisches Museum





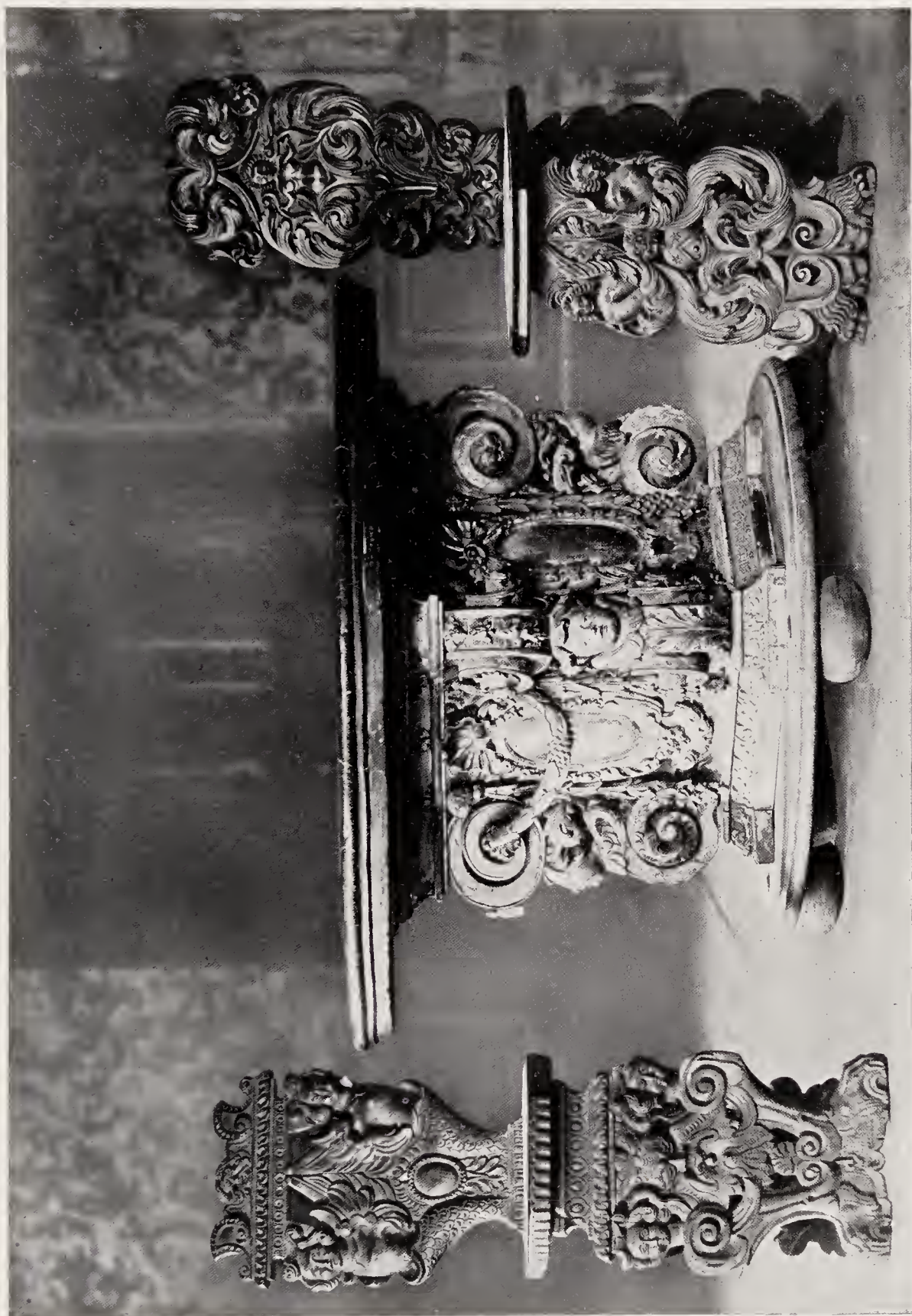
Norddeutscher Schrank aus einer Gerichtsstube  
Wien, Österreichisches Museum





Prunktisch. Wien, Belvedere  
Danziger Tisch, um 1700. Berlin, Kunstgewerbe-Museum





Tisch und Stühle, aus Holz geschnitzt. Schloß Ambras





Schlüter: Der Große Kurfürst. Berlin





Schlüter: König Friedrich I. Königsberg.









Schlüter: Kanzel in der Marienkirche. Berlin





Dekorative Skulpturen am Zwinger in Dresden





Hofbrunnen im ehemaligen Dinglinger-Hause. Dresden





Permoser: Büstenentwurf. Dresden, Grünes Gewölbe  
Nach: A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti. IV.





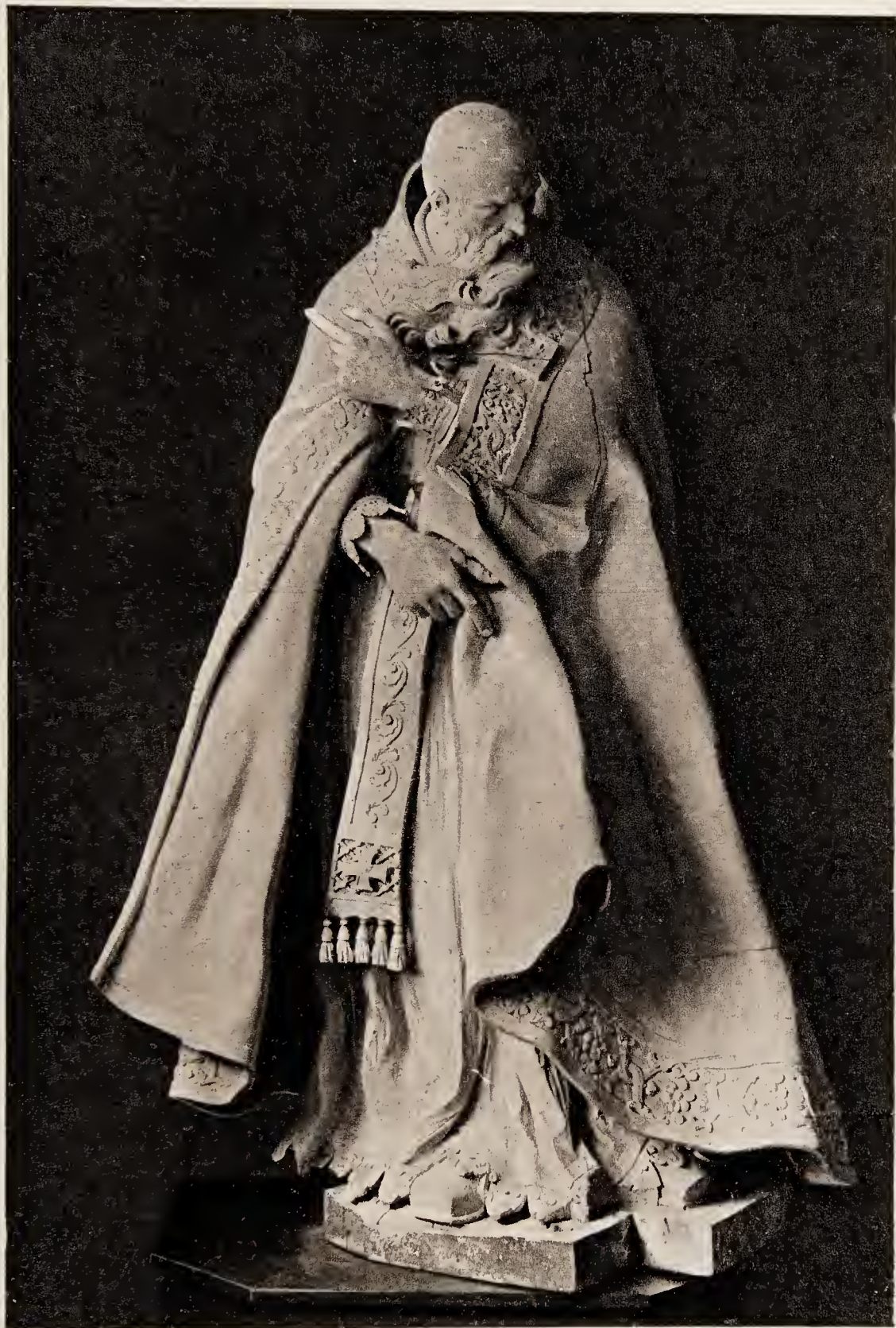
Paul Egell: Apostel Judas Thaddaeus  
Modellentwurf. Mainz, Altertumssammlung  
Nach: A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti. IV.





Permoser: Der hl. Augustin. Bautzen, Museum





Permoser : Der heilige Ambrosius  
Bautzen, Museum.









Puget: Befreiung der Andromeda. Paris, Louvre





Permoser: Apotheose des Prinzen Eugen. Wien, Barockmuseum





Raffael Donner: Apotheose Kaiser Karls VI. Wien, Barockmuseum





Lodovico Burnacini und Gehilfen: Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien





Raffael Donner: Der hl. Martin. Preßburg





Raffael Donner: Figuren vom Providentia-Brunnen  
im großen Marmorsaal des Barockmuseums, Wien





Raffael Donner: Andromeda-Brunnen. Wien, Altes Rathaus





Glesskher: Kopf der Maria von einer Kreuzigungsgruppe  
Bamberg, Dom





Guggenbichler: Maria, Holzstatue  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Asam-Greif: Hochaltar der Peterskirche, München





Egid Quirin Asam · Mariae Himmelfahrt.  
Hochaltar der Kloster-Kirche in Rohr









Egid Quirin Asam: Madonnen-Statuette  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Dietrich: Die Heiligen Augustin und Gregor. Diessen, Klosterkirche





Dietrich: St. Ambrosius. Diessen, Klosterkirche





Cosmas Damian Asam: Deckengemälde im Schlosse Alteglofsheim





Cosmas Damian Asam : Gewölbemalerei der Klosterkirche in Weingarten





Cosmas Damian Asam: Szene aus dem Leben des hl. Norbert  
Gewölbemalerei der Klosterkirche in Osterhofen





Daniel Gran: Plafondskizze. Wien, Akademie





Paul Troger: Triumph der Religion. Plafondskizze. Brixen, Diözesanmuseum





Johann Adam Schöpf: Auferstehung Christi. Gewölbemalerei in Neresheim





Maulpertsch: Himmelfahrt Mariae. Skizze. Wien, Barockmuseum



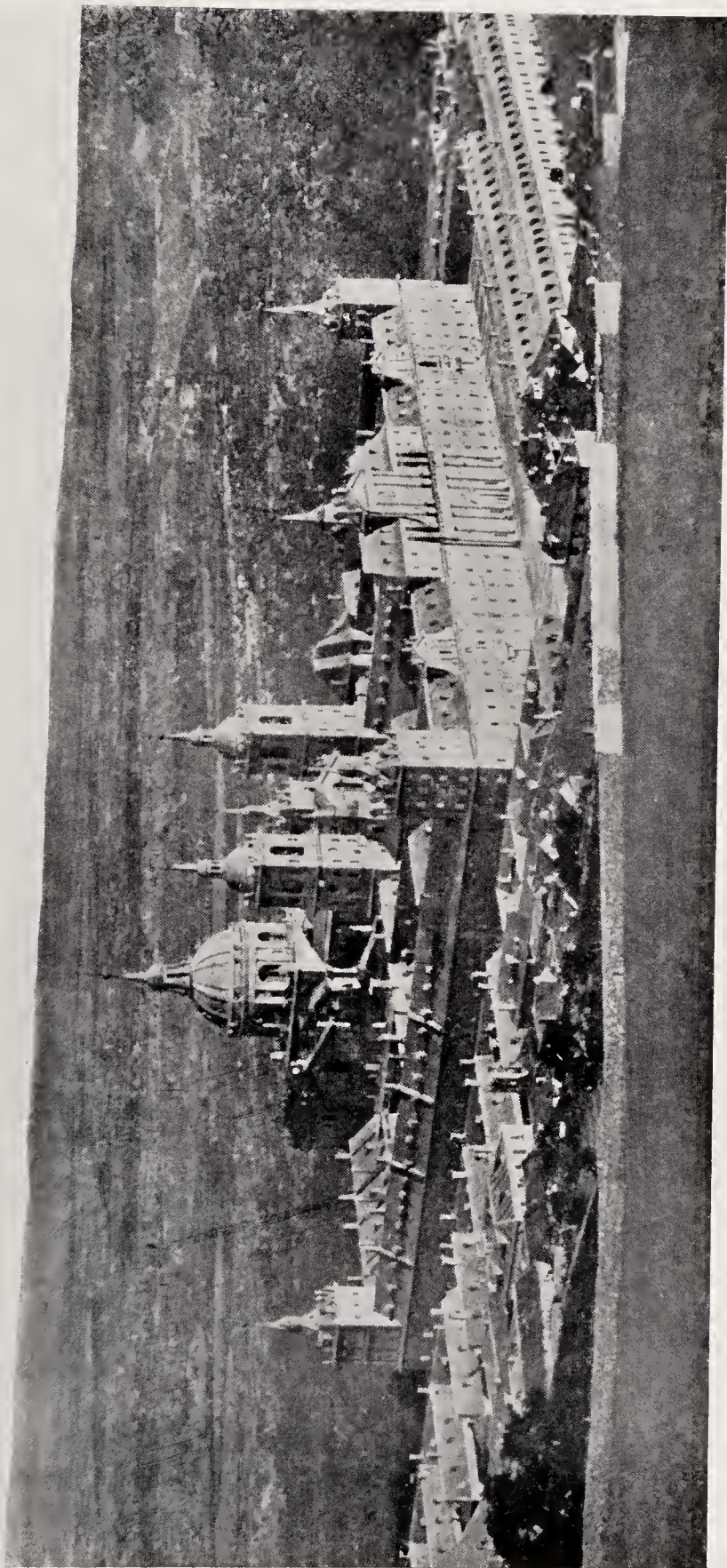


Maupertijs: Sieg des hl. Jacob von Compostella. Wien, Barockmuseum









Juan de Herrera: Escorial





Fray Francisco Bautista: S. Juan Bautista, Toledo





Saragossa, S. Cayetano





Simón Rodríguez: Sta. Clara, Santiago de Compostela





Fernando Casas y Novoa: Kathedrale, Santiago de Compostela





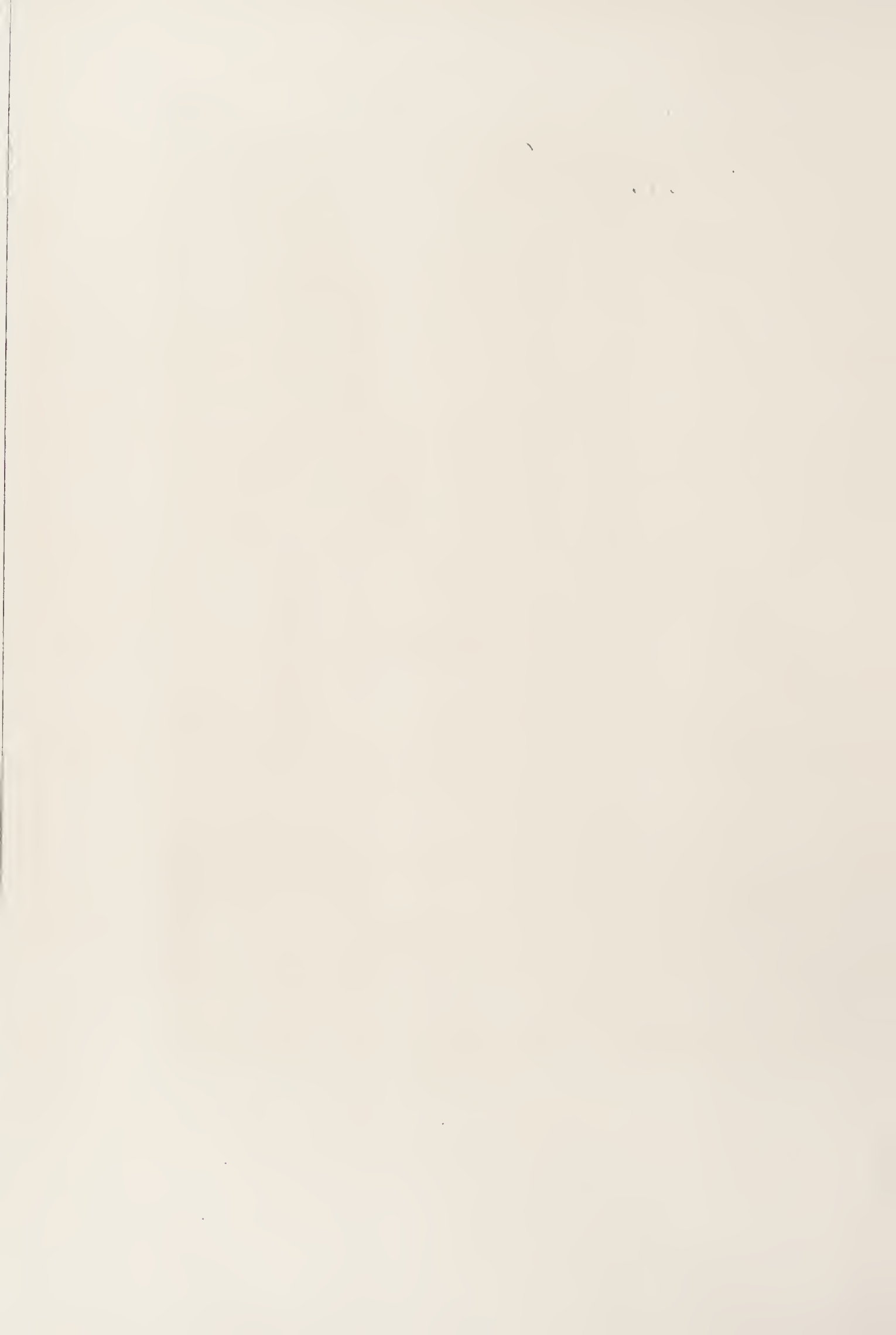
Jaime Bort : Kathedrale in Murcia





Der Turm von Sta. Catalina in Valencia



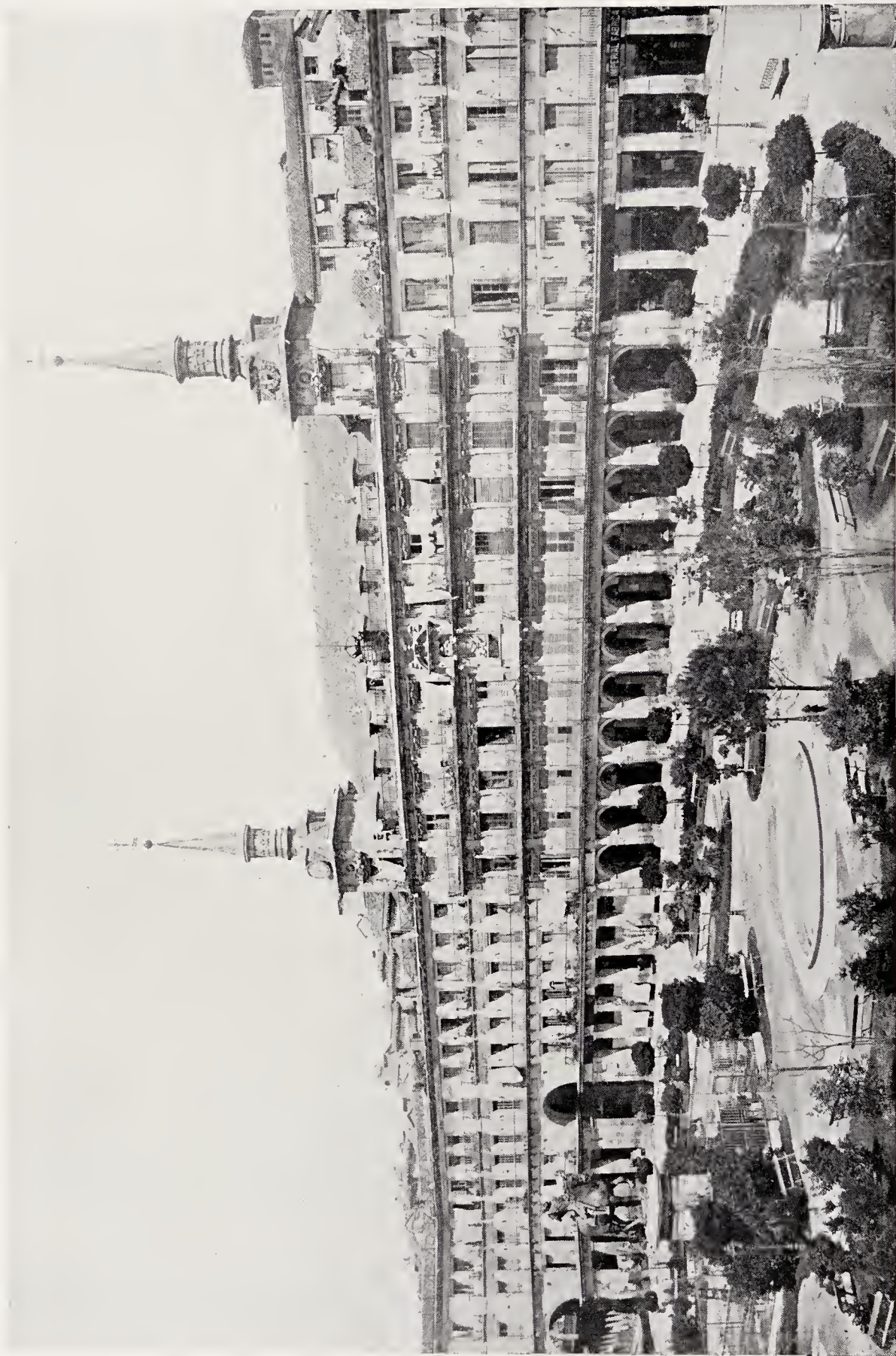






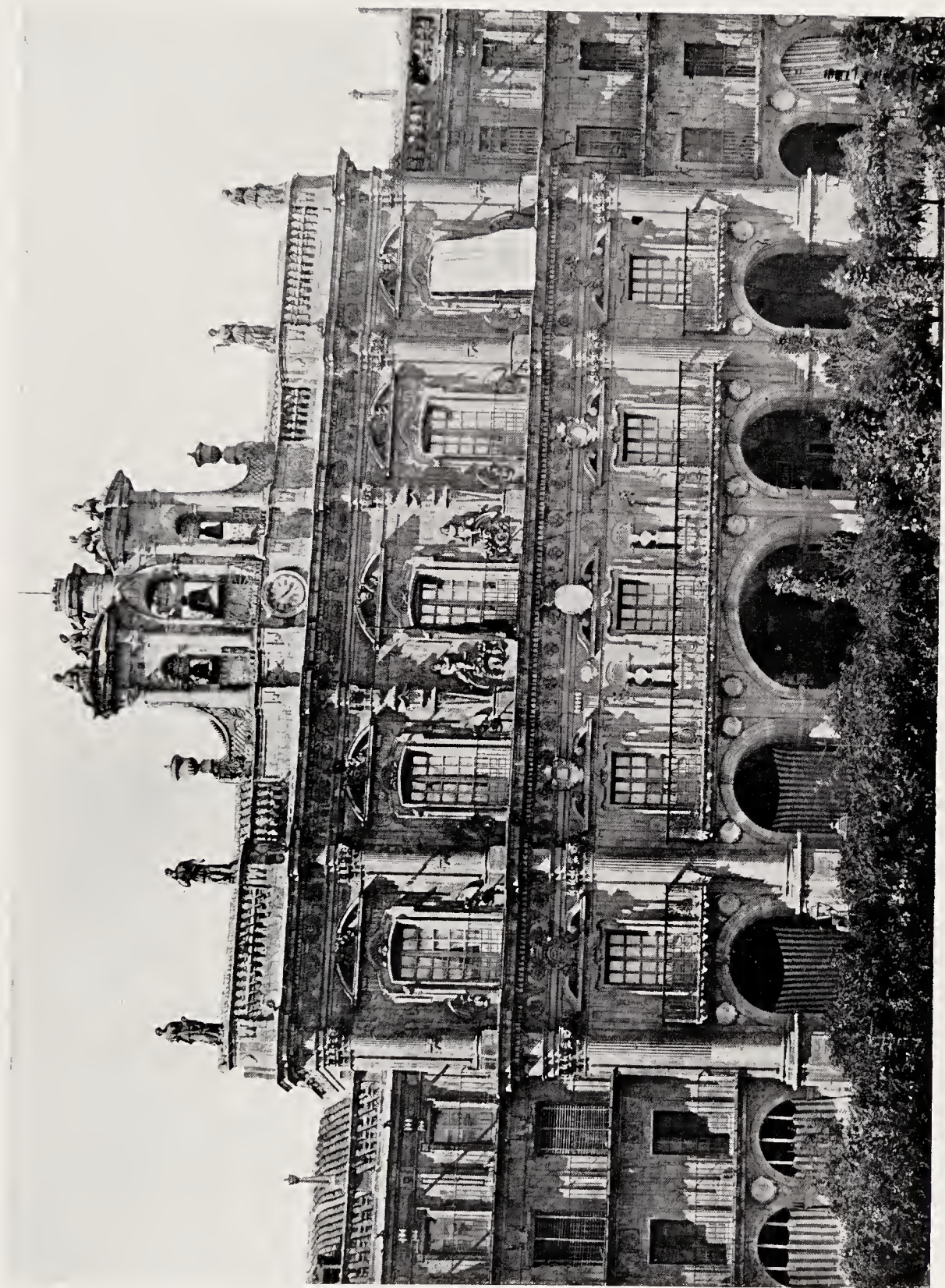
Turm der Kathedrale „La Giralda“, Sevilla





José Ximenez Donoso: Panadería auf Plaza Mayor, Madrid





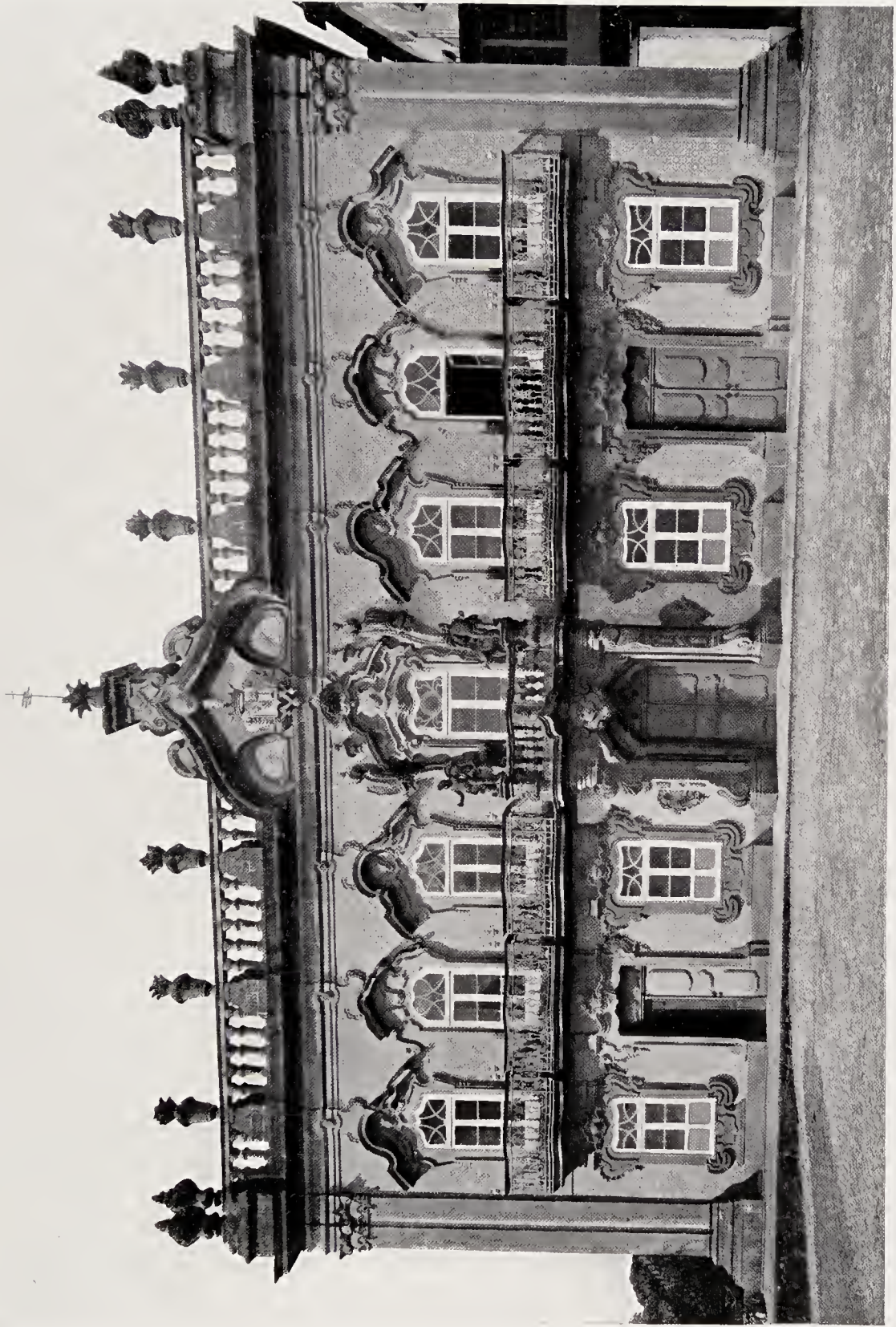
José Churriguera: Rathaus in Salamanca





Narciso und Diego Tomé: Universität, Valladolid





Haus des Mexikaners, Braga, Portugal





Leon, San Marcos





Familie Figueroa: Palast San Telmo, Sevilla





Pedro Ribera : Hospicio Provincial, Madrid





Rovira: Haus des Marquès de Dos Aguas, Valencia





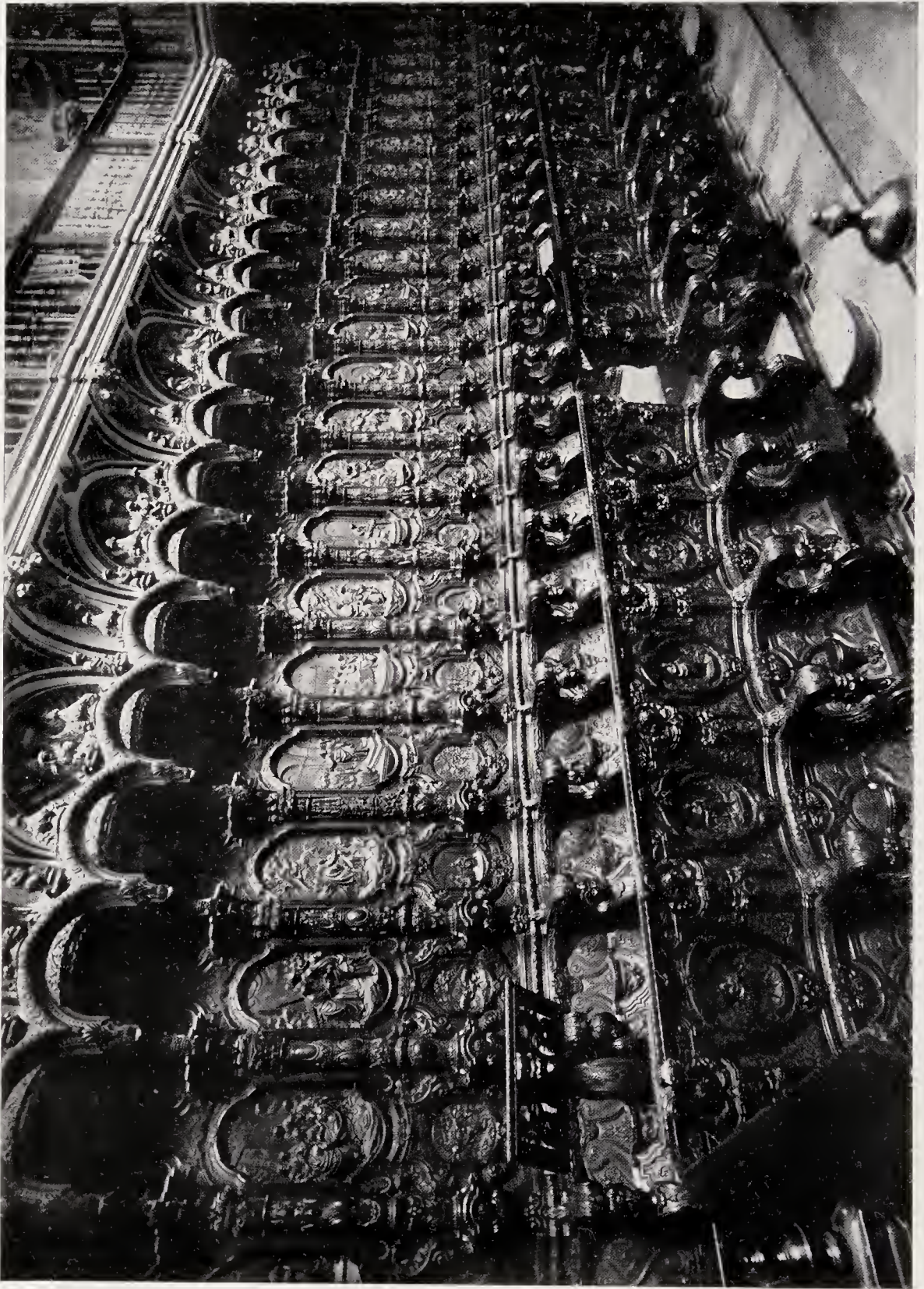
Portal am Hause des Marquès de Dos Aguas, Valencia





Granada, Sakristei der Cartuja





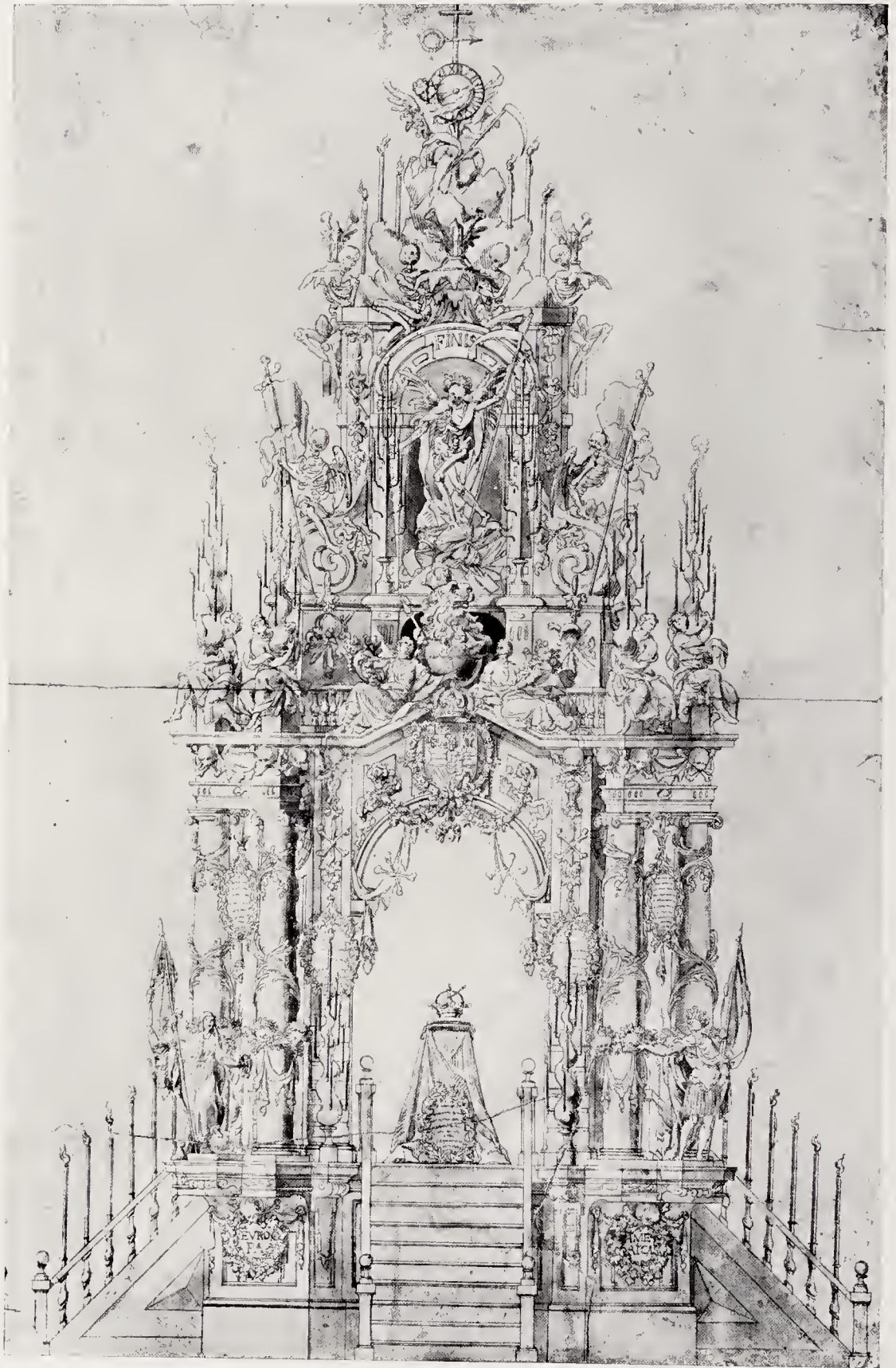
Chorgestühl in der Kathedrale von Cordova





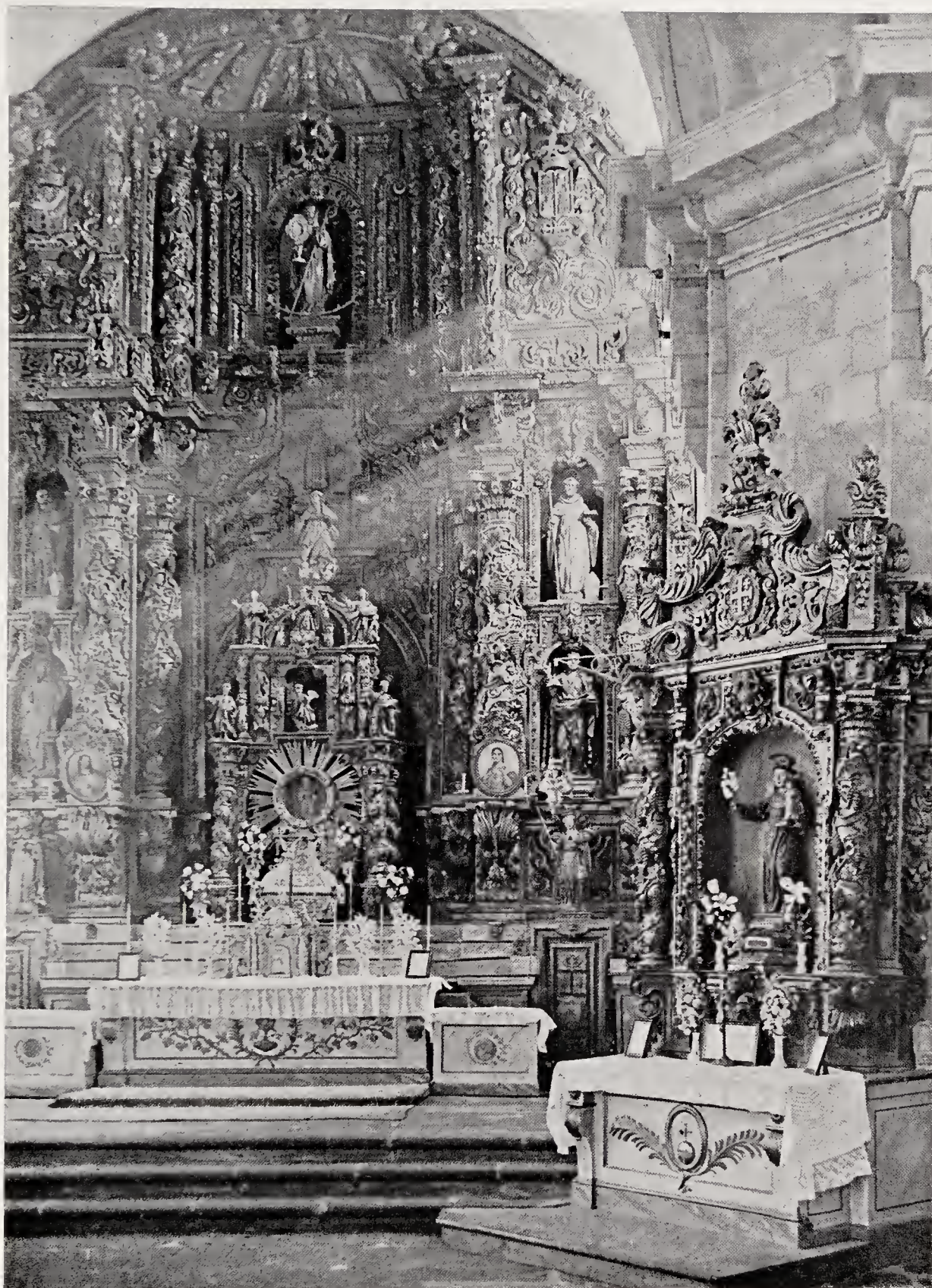
Fr. Antonio de Sotomayor : Lehnstuhl, Salamanca, Provinzial-Museum





José Churriguerra: Entwurf des Katafalks für Königin Maria Luisa  
Handzeichnung. Madrid, Privatbesitz





Santiago, Sta. Clara, Altar





Escorial, Altar de la Santa Forma





Narciso Tomé: Trasparente. Toledo, Kathedrale





Gaspar Becerra (?): Elias. Toledo, S. Tomé





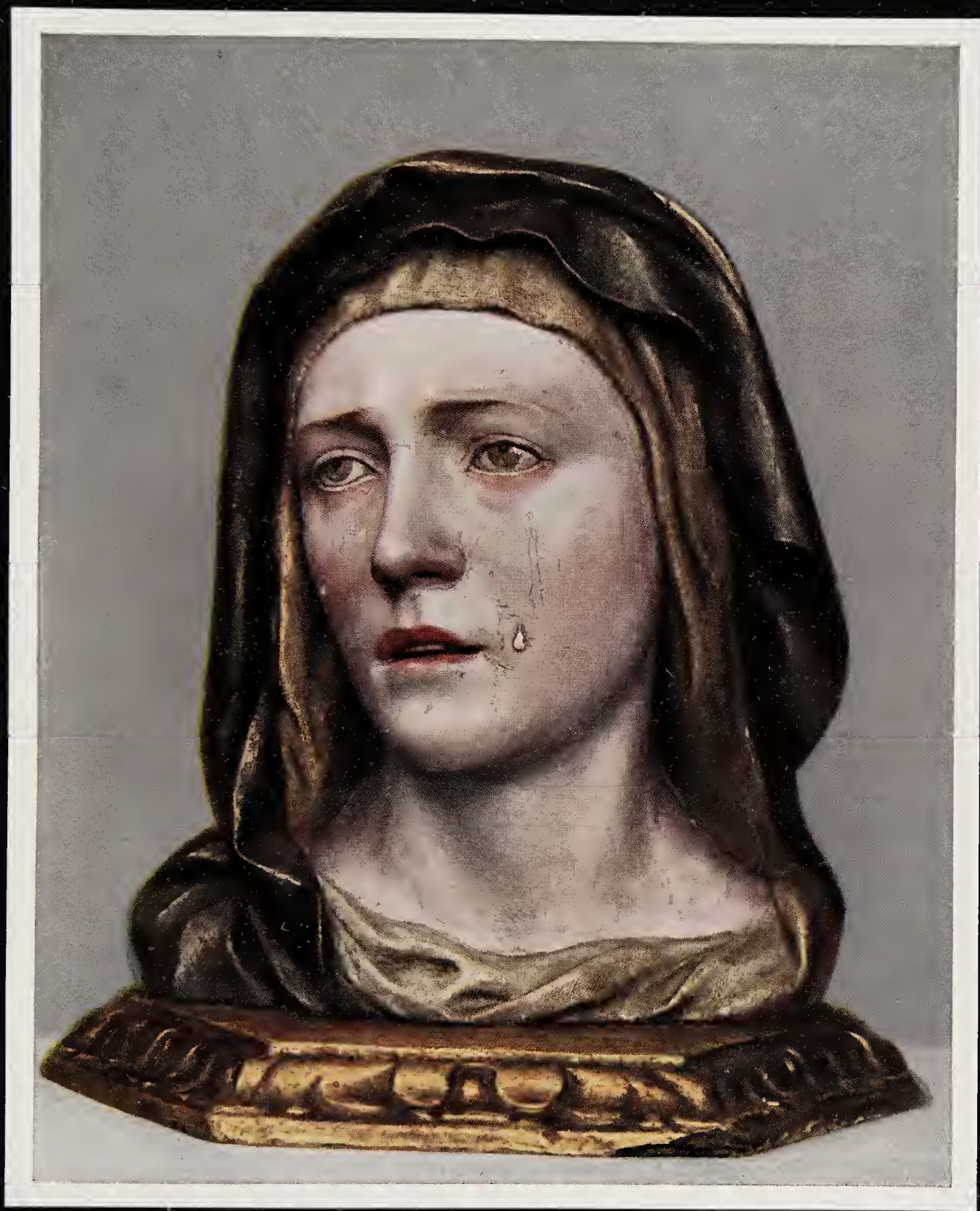
Juan de Juni: Schmerzensmutter, Detail. Valladolid, Cap. Nuestra Señora de las Angustias





Gregorio Hernandez: Beweinung Christi. Valladolid, Museum





Juan Martinez Montañez: Kopf der Maria als Schmerzensmutter.  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum









Montañez: Unbefleckte Empfängnis. Sevilla, Kathedrale





Alonso Cano (?): Der hl. Bruno. Granada, Cartuja





Alonso Cano (?): Das Haupt Johannes des Täuflers. Granada, S. Juan de Dios





Greco: Bestattung des Grafen von Orgáz. Toledo, Santo Tomé





Greco : Teilstück aus der Bestattung des Grafen Orgaz.  
Toledo, Santo Tomé









Greco: Kreuzigung. Madrid, Prado





Greco: Petrus, Escorial





Greco : Männerbildnis. Madrid, Prado





Greco: Kardinal Niño de Guevara. New-York, Sammlung Havemeyer





Velazquez : Papst Jnnocenz X  
Rom, Galerie Doria.









Ribalta: Vision des hl. Franciscus. Madrid, Prado





Ribera: Der hl. Hieronymus hört die Posaune des Jüngsten Gerichts  
Neapel, Museum





Ribera: Martyrium des hl. Andreas. Madrid, Prado





Ribera: Archimedes. Madrid, Prado





Ribera : Der Dichter. Radierung.









Ribera: Jakobs Traum. Madrid, Prado





Ribera: Ekstase der hl. Magdalena. Madrid, Akademie





Ribera : Die hl. Agnes. Dresden, Gemäldegalerie





Ribera: Anbetung der Hirten. Paris, Louvre





Ribera: Kreuzigung Petri. Handzeichnung. Wien, Albertina









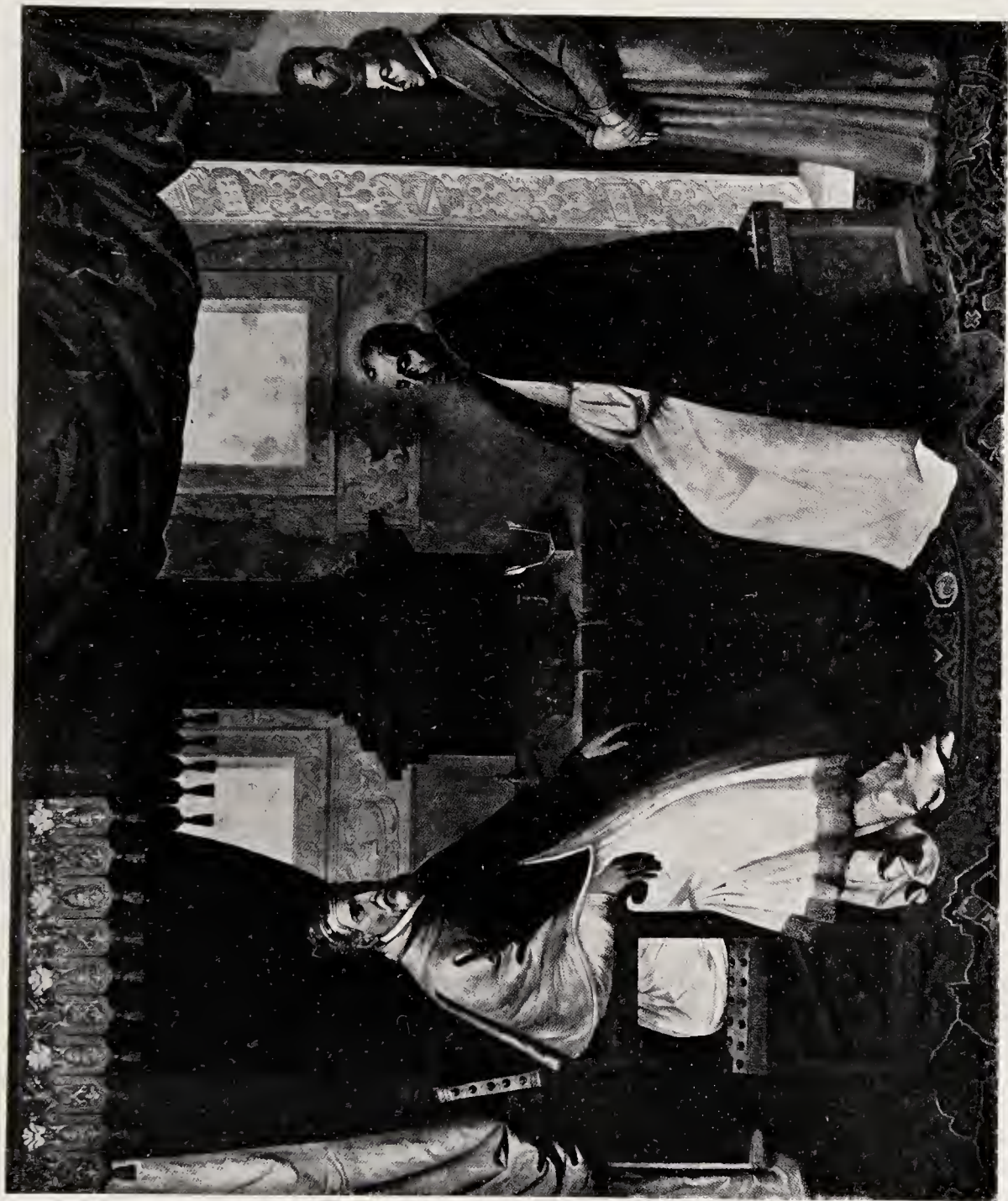
Juan Rizi: Messe des hl. Benedikt. Madrid, Akademie





Zurbarán: Papstwahl durch den hl. Bonaventura. Dresden, Gemäldegalerie





Zurbaran: Der hl. Bruno und Papst Urban II. Sevilla, Museum





Zurbaran: Glorie des hl. Thomas von Aquino. Sevilla, Museum





Zurbarán: Der hl. Ludwig Beltram. Sevilla, Museum





Zurbaran: Ein Doktor der Universität Salamanca  
Boston, Mrs. Gardner





Zurbaran: Die hl Casilda. Madrid, Prado.









Herrera d. Ä: Der hl. Basilius. Paris, Louvre





Velazquez: Christus im Hause der Martha. London, National Gallery





Velázquez: Die Trinker mit dem jugendlichen Bacchus. Madrid, Prado





Velazquez: Unbefleckte Empfängnis. Coll. Laurie Frere





Velazquez: Christus an der Säule. London, National Gallery





Velazquez: Graf Olivarez zu Pferde. Madrid, Prado





Velazquez: Die Übergabe von Breda. Madrid, Prado





Velazquez: Herzog Franz I. von Este. Modena, Galerie





Velazquez : Marianne von Österreich (Teilstück). Madrid, Prado





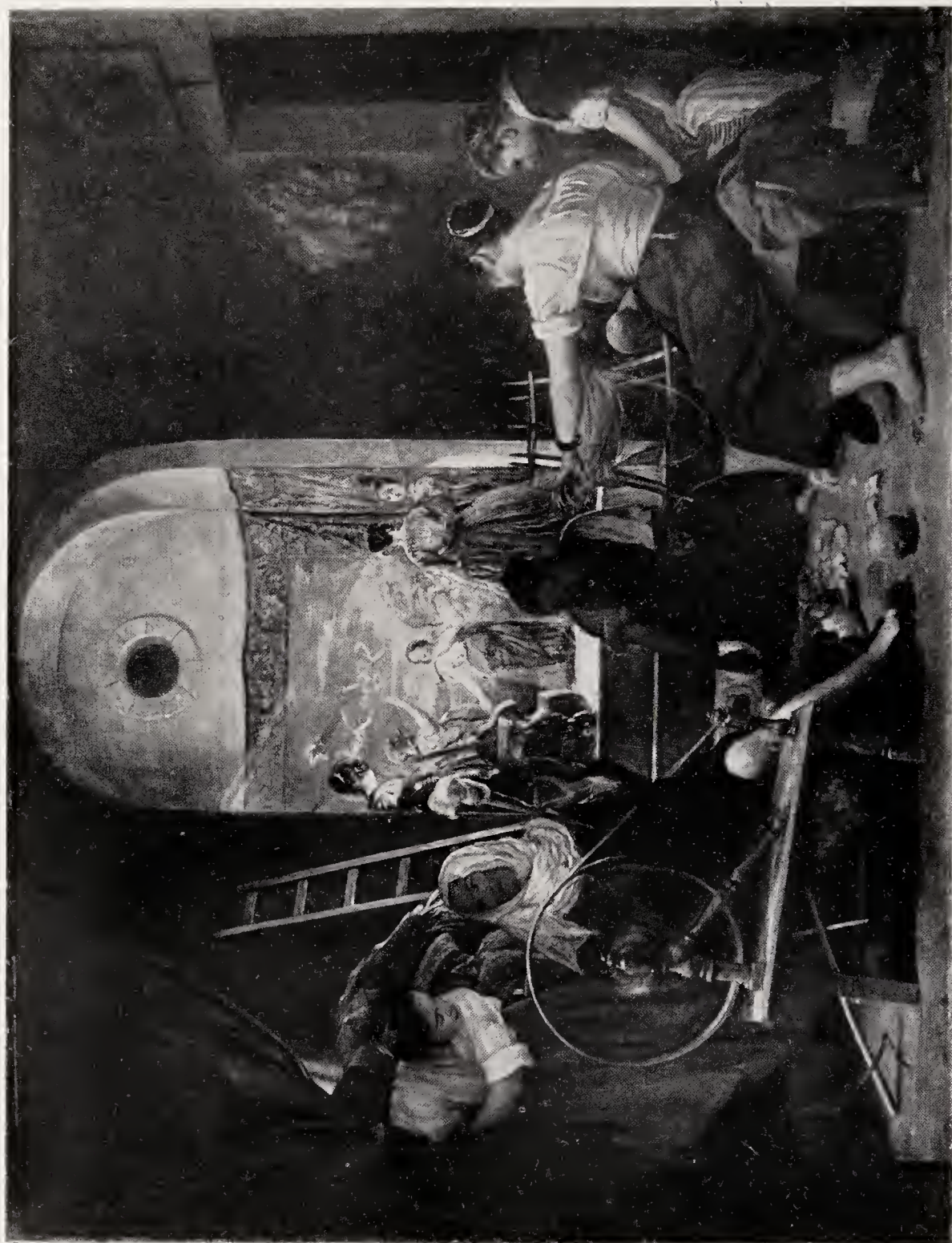
Velázquez: Der Zwerg Antonio el Inglés. Madrid, Prado





Velázquez: Infant Philipp Prosper. Wien, Staatsgalerie





Velazquez: Die Spinnerinnen. Madrid, Prado





Velázquez: Las Meninas. Madrid, Prado





Murillo: Der hl. Rodriguez. Dresden, Gemäldegalerie





Murillo: Der hl. Antonius mit dem Christkind. Sevilla, Museum





Murillo: Geburt der Maria. Paris, Louvre





Murillo: Martir des hl. Andreas. Madrid, Prado





Murillo: Unbefleckte Empfängnis. Madrid, Prado





Murillo : Zigeunermadonna. Rom, Galleria Nazionale





Murillo: Würfelspielende Knaben. München, Pinakothek





Murillo: Bildnis des Don Andrés de Andrady  
London, Lord Northbrook





Claudio Coello: Überführung der heiligen Hostie nach dem Escorial  
durch Karl II. Escorial





Valdés Leal: Versuchung des hl. Antonius. Sevilla, Museum





Valdés Leal: Der hl. Bonaventura. Richmond, Sammlung Cook





Valdés Leal: Allegorie der Vergänglichkeit. Sevilla, Hospital







---

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN







## MICHELANGELO

(mit Familiennamen Buonarroti)

Bildhauer, Maler und Architekt, geb. 1475 in Caprese, gest. 1564 in Rom.

107 Plan des Kapitols. Um 1546. Stich von du Pérac. 1569.

## ROM

108 Platz vor St. Peter.

## PARIS

109 Place Vendôme. 1685—1701. Pläne im voraus von Jules Hardouin-Mansart entworfen.

## ANDREAS SCHLÜTER

Architekt und Bildhauer, geb. 1664 in Hamburg, gest. in Petersburg 1714. In Danzig aufgewachsen, Schüler seines Vaters, in Italien weiter ausgebildet. 1691 als Bildhauer von König Poniatowski in Warschau beschäftigt, 1694 als Hofbildhauer nach Berlin berufen, von 1713 ab in Petersburg.

110 Plan für den Berliner Schloßplatz. Um 1699. Stich von Jean Baptiste Broebes. Nach: „Vues des Palais et Maisons de Pleissance d. S. M. le Roy de Prusse“. Augsburg 1733.

## PAUL DECKER

Architekt und Kupferstecher, geb. 1677 in Nürnberg, gest. 1713 in Bayreuth. 1699—1705 Schüler von Schlüter in Berlin, seit 1710 im Dienste des Markgrafen Georg Wilhelm, 1712 Baudirektor für Brandenburg-Bayreuth. Sein „Fürstlicher Baumeister“ erschien 1711—1716; er enthält viel Entlehnungen aus Schlüter.

111 „Der Fürstliche Baumeister“, Entwurf eines Königlichen Palastes, 1716.

## VERSAILLES

112 Schloß, Gartenseite.

## KARLSRUHE

113 Plan der ersten Anlage. 1715.

## TIVOLI

114 Villa d'Este.

## JAKOB PRANDAUER

Architekt, stammt aus Tirol, gest. 1727 in St. Pölten.

Tafel I. Kloster Melk an der Donau. Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

## KLOSTER WEINGARTEN

115 Bauplan von 1723. Handzeichnung. Sakristei der Klosterkirche.

## FLORENZ

116 Schild vom Sockel des Standbildes Ferdinands I. 1601 begonnen unter Leitung des Giovanni da Bologna. 1608 vollendet von Pietro Tacca. Auf Piazza dell'Annunciata.

116 Wappen der Davanzati, Via Porta Rossa.

## ROM

116 Wappen Papst Urbans VIII. Am Tabernakel Berninis in St. Peter. 1624—1633.

116 Wappen Papst Benedikts XIV. 1740 bis 1758. Via Stamperia.

## BERNARDO BUONTALENTI

Architekt, Maler und Bildhauer, geb. 1536 in Florenz, gest. 1608. Vornehmlich Architekt, Oberaufseher der Bauten der Republik Florenz.

117 Entwurf für die Domfassade. Holzmodell. Florenz, Dom-Museum.



## VIGNOLA

(eigentlich Giacomo Barozzi)

Architekt, geb. 1507 in Vignola bei Modena, gest. 1573 in Rom. Schüler Michelangelos, dessen Nachfolger beim Bau der Peterskirche (1564—1573), Architekt Papst Julius' III. Er schrieb: „Regola delle cinque ordini d'architettura“ (1563).

118 Gesù, Rom. 1568—1576.

## ROM

119 S. Maria in Vallicella. Umbau begonnen 1575.

## CARLO RAINALDI

Architekt, geb. 1611 in Rom, gest. 1691.

120 Rom, S. Maria in Campitelli. 1665.

## CARLO MADERNA

Architekt, geb. 1556 in Bissone (Oberitalien), gest. 1629. Schüler seines Oheims Domenico Fontana in Rom.

Tafel II. Rom, Langhaus der Peterskirche. 1606—1615

## FRANCESCO BORROMINI

Architekt und Bildhauer, geb. 1599 in Bissone bei Como, gest. 1667 in Rom. Schüler des Carlo Maderna, dann zunächst unter dessen Nachfolger Bernini tätig; der Höhepunkt seines Schaffens unter dem Pontifikat Innozenz' X. (1644—1655).

121 S. Agnese auf Piazza Navona, Rom. 1652 von Carlo Rainaldi begonnen, ab 1653 Borromini.

122 S. Carlo alle quattro fontane, Rom. 1638—1640.

123 S. Ivo, Rom. 1642—1660. Stich nach: Borromini, Opera, 1720.

## GUARINO GUARINI

Architekt, geb. 1624 in Modena, gest. 1683 in Mailand. 1639 in den Theatinerorden aufgenommen, reist G. nach Rom, wo er die erste Anregung zum Architekten

empfängt. 1647—1655 in Modena, dann auf Reisen in Italien, 1662 in Paris, etwa 1666 von dort nach Turin, wo er sich — Ingenieur des Herzogs von Savoyen, Carl Emanuel II. — fortan gewöhnlich aufhält.

124 Cappella del Sudario, Turin. Um 1668.

## ROM

125 S. Maria in Trastevere, Kuppel der dritten Kapelle links.

## GIACOMO DELLA PORTA

Architekt, geb. 1541, gest. 1608 in Rom. Schüler Vignolas.

126 S. Luigi dei Francesi, Rom. 1589.

## MADERNA

127 S. Susanna, Rom. 1595—1603.

## CARLO RAINALDI

128 S. Maria in Campitelli, Rom. Fassade 1667.

## MARTINO LUNGHI D. J.

Architekt, geb. 1605, gest. 1657. Tätig in Sizilien, Neapel, Venedig und Mailand.

129 SS. Vincenzo e Anastasio, Rom.

## GIOVANNI LORENZO BERNINI

Bildhauer und Architekt, geb. 1598 in Neapel, gest. 1680 in Rom. Schüler seines Vaters, des Malers und Bildhauers Pietro Bernini.

130 S. Andrea al Quirinale, Rom. 1678.

## PIETRO DA CORTONA

(eigentlich Berettini)

Maler und Architekt, geb. 1596 in Cortona, gest. 1669 in Rom. 1609 Schüler des Malers Andr. Commodi, mit dem er 1612 nach Rom kam. Tätig in Rom bis 1640, in Florenz 1640—1647, dann wieder in Rom.

131 S. Maria della Pace, Rom. 1655.



## BORROMINI

- 132 Oratorio dei Filippini, Rom. Um 1638—1650.  
133 S. Ivo, Rom. 1642—1660.  
134 S. Carlo alle quattro fontane, Rom. 1667.

## BORROMINI UND RAINALDI

- 135 S. Agnese in Piazza Navona, Rom. Seit 1652.

## GUARINI

- 136 S. Gregorio, Messina.

## BALDASSARE LONGHENA

Architekt, geb. um 1604, gest. 1682 in Venedig.

Tafel III. S. Maria della Salute, Venedig. 1631—1656.

## ANDREA PALLADIO

Architekt, geb. 1518 in Vicenza, gest. 1580 in Venedig.

- 137 Palazzo Chiericati, Vicenza. Vor 1566.

## MARTINO LUNGHI D. Ä.

Architekt, geb. in Vigin bei Mailand, gest. 1600. Schüler von Giacomo della Porta. Tätig in Rom.

- 138 Palazzo Borghese, Rom. Begonnen 1590.

## MADERNA UND BERNINI

- 139 Palazzo Barberini, Rom.

## BERNINI

- 140 Palazzo di Montecitorio, Rom. 1650.  
141 Palazzo Odescalchi, Rom. Von Maderno begonnen, durch B. vollendet. 1665. Nach Rossi-Falda, Secondo Libro del Nuovo Teatro.

## BORROMINI

- 142 Collegio di propaganda fide, Rom. 1666 vollendet.

Tafel IV. Zeichnung für zwei Fenster der Villa Falconieri. Berlin, Staatliche Kunstbibliothek.

## GUARINI

- 143 Palazzo Carignano, Turin. Um 1680.

## GABRIELE VALVASORI

- 144 Palazzo Doria, Rom. Um 1690.

## GENUA

- 145 Palazzo Negroni. Stuckdekoration.

## MAILAND

- 146 Palazzo Litta.

## LONGHENA

- 147 Palazzo Pesaro, Venedig. Seit 1679.

## MARTINO LUNGHI D. Ä.

- 148 Palazzo Borghese, Hof. Rom. Begonnen 1590.

## FLORENZ

- 149 Biblioteca Laurenziana. 1521—1526 von Michelangelo, die Treppe von Vasari 1558 nach Modell Michelangelos.

## BARTOLOMEO BIANCO

geb. vor 1590 in Como, gest. 1657 in Genua.

- 150 Hof mit Treppenhaus der Universität, Genua. Begonnen 1623.

## FERDINANDO GALLI BIBIENA (eigentlich Galli aus Bibiena)

Theaterbaumeister und Dekorationsmaler, geb. 1657 in Bologna, gest. ebenda 1743. Schüler des Cignani. Tätig besonders in Parma, Wien und Bologna.

Tafel V. Theaterdekoration. Radierung. Nach Bibiena, Varie Opere di Prospettiva.



## FILIPPO JUVARA

Architekt, geb. 1685 in Messina, gest. 1735 in Madrid. Schüler von Fontana in Rom.

151 Treppenhaus des Palazzo Madama, Turin. 1718.

## GENUA

152 Saal im Palazzo Doria-Tursi (Municipio).

## ANDREA BRUSTOLON

Bildhauer und Bildschnitzer, geb. 1662 zu Belluno, gest. 1732 ebenda. Tätig in Venedig und Belluno.

153 Reliquiar. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

## ANTONIO DEL GRANDE

Architekt in Rom, nachweisbar 1652 bis 1671.

154 Galerie im Palazzo Colonna, Rom.

## KUNSTGEWERBE

155 Stuhl eines Franziskanerordens. Berlin, Kunstgewerbemuseum.  
BRUSTOLON: Venezianischer Arm-  
sessel. Mailand, Museo d'arte in-  
dustriale.

## GIACOMO DELLA PORTA

156 Villa Aldobrandini, Frascati. 1598 bis 1603. Nach: Specchi, Nuovo Teatro delli Palazzi.

## ALESSANDRO ALGARDI

Bildhauer und Architekt, geb. 1602 in Bologna, gest. 1654 in Rom. Schüler des Ludovico Carracci und des Bildhauers Conventi. Tätig 1622—1630 in Mantua, dann hauptsächlich in Rom unter Innozenz X.

157 Villa Pamfili, Rom. Um 1650.

## BORROMINI

158 Villa Falconieri, Frascati. Um 1650.

## FRASCATI

159 Brunnenanlage und Kaskaden der Villa Aldobrandini. 1598—1603.

## BRACCI UND SALVI

### PIETRO BRACCI

Bildhauer, geb. 1700 in Rom, gest. 1773 ebenda. Schüler von Rusconi.

### NICCOLÒ SALVI

Baumeister, geb. 1699 in Rom, gest. 1751.

160 Fontana di Trevi, Rom. 1732—1762.

## BERNINI

Tafel VI. Zeichnung für eine Fontäne. Berlin, Kupferstichkabinett.

## ROM

161 Brunnenanlage im Hofe des Palazzo Borghese.

## PIETRO TACCA

Bildhauer, geb. 1577 in Carrara, gest. 1641 in Florenz. 1592 Schüler des Giovanni da Bologna.

162 Fontäne. Florenz, Platz der SS. Annunziata. 1629.

## BERNINI

163 Tritonen-Brunnen. Rom, Piazza Barberini. 1640.

## GIOVANNI DA BOLOGNA

(eigentlich Jean de Boulogne)

Bildhauer, geb. 1524 in Douai in Flandern, gest. 1608 in Florenz. Schüler von Jacques Dubroeuck in Mons. Um 1554 geht B. nach Rom, um 1556 nach Florenz, wo er nach einigen Jahren in die Dienste der Medici tritt.

164 Raub der Sabinerinnen. 1583 vollendet. Florenz, Loggia dei Lanzi.

## BERNINI

165 Raub der Proserpina. Rom, Galerie Borghese. Um 1622.



## FRANÇOIS GIRARDON

Bildhauer, geb. 1628 in Troyes, gest. 1715 in Paris. Schüler des Holzbildhauers Baudesson in Troyes, ging zur Ausbildung bis 1650 nach Rom. Seitdem tätig in Paris, 1695 Kanzler der Akademie. 1690 Generalinspektor über alle Bildhauerarbeiten.

166 Raub der Proserpina. 1699. Versailles, Park.

## LORENZO MATTIELLI

Bildhauer, geb. zwischen 1682 und 1688 in Vicenza, gest. 1748 in Dresden. Seit 1712 in Wien, 1714 Hofbildhauer, von 1740 ab in Dresden.

167 Raub der Proserpina. Wien, Schwarzenbergpark. Nach 1718. Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

## BERNINI

168 Die verdammte Seele. Rom, Palazzo di Spagna. Jugendwerk zwischen 1612 und 1622.

## PIERRE PUGET

Bildhauer, geb. 1622 in Château-Follet bei Marseille, gest. 1694 in Marseille. Von 1642 ab zum Maler, dann 1646 in Rom zum Bildhauer ausgebildet. Tätig besonders in Genua, Toulon, Marseille.

168 Medusenhaupt. Paris, Louvre.

## BALTHASAR PERMOSER

Bildhauer, geb. 1651 in Kammer bei Traunstein, gest. 1732 in Dresden. Ausgebildet in Salzburg, Wien und Italien. Tätig besonders in Wien und Dresden.

168 Die Verdammnis. Leipzig, Stadtmuseum.

## SCHLÜTER

168 Maske eines sterbenden Kriegers. Berlin, Zeughaus. Um 1700.

## BERNINI

169 Apoll und Daphne. 1623. Rom, Galerie Borghese.

170 Grabmal Urbans VIII. 1628—1647. Rom, Peterskirche.

171 Grabmal Alexanders VII. 1671 bis 1678. Rom, Peterskirche.

172 Hochaltar in S. Agostino. Rom. 1627.

173 Hochaltar in Castel Gandolfo. Entwurf von Bernini. 1661.

174 Hochaltar-Tabernakel des hl. Petrus. Rom, Peterskirche. 1633 vollendet.

175 Cattedra in der Peterskirche, Rom. 1656—1665.

176 S. Pietro in Montorio, Cappella Rainaldi. Entwurf von Bernini. 1636. Tafel VII. Altar der hl. Theresa. Rom, S. Maria della Vittoria. 1646.

177 Verzückung der hl. Theresa. Rom, S. Maria della Vittoria. 1646.

178 Hl. Longinus. 1638. Rom, Peterskirche.

179 Engelsfigur. 1669—1670. Rom, S. Andrea della Fratte.

180 Costanza Buonarelli. Florenz, Museo Nazionale.

Tafel VIII. Kardinal Scipione Borghese. Rom, Galleria Borghese. Um 1632.

181 Der päpstliche Leibarzt Fonseca. Nach 1663? Rom, S. Lorenzo in Lucina.

182 Herzog Franz I. von Este. 1659. Modena, Galleria Estense.

183 König Ludwig XIV. 1665. Versailles.

## ANTOINE COYSEVOX

Bildhauer, geb. 1640 in Lyon, gest. 1720. Ging 17jährig nach Paris, dort bis zu seinem Tode tätig. 1666 Hofbildhauer, 1676 Mitglied, 1716 Kanzler der Akademie.

184 Le grand Dauphin. Versailles.

## SCHLÜTER

185 Landgraf Friedrich von Hessen-Homburg. 1704 gegossen. Homburg v. d. Höhe.

## BERNINI

186 Papst Innozenz X. 1647. Rom, Palazzo Doria.



## ALGARDI

- 187 Kardinal Laudivio Zacchia. 1626. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.  
188 Grabmal Leos XI. Rom, Peterskirche.  
189 Der hl. Filippo Neri. 1640. Rom, S. Maria in Vallicella.  
190 Begegnung Leos I. und Attilas, Relief. 1650. Rom, Peterskirche.

## MELCHIORRE CAFÀ

Bildhauer, geb. zwischen 1630 und 1635 in Malta, gest. 1667 in Rom. Er kam jung nach Rom und wurde Schüler des Ercole Ferrata. Tätig in Rom.

Tafel IX. Santa Caterina. Relief der Chortribuna. Rom, S. Caterina in Magnanapoli.

## FRANCESCO CAVALLINI

Bildhauer, geb. in Carrara, tätig in Rom, wo er 1684 Mitglied der Akademie von S. Luca wird.

- 191 Grabmal der Familie Bolognetti. Rom, Gesù e Maria.

## BORROMINI

- 192 Verkündigungsalter mit Grabmal des Kardinals Ascanio Filomarino. 1642. Neapel. SS. Apostoli.

## ANDREA POZZO

Maler und Architekt, geb. 1642 in Trient, gest. 1709 in Wien. Vorgebildet in Mailand, Venedig, Rom. 1665 in den Jesuitenorden eingetreten. Sein Buch „*Perspectiva pictorum et architectorum*“ erschien 1692.

- 193 Altar des hl. Ignatius. Rom, Gesù. Entwurf von Pozzo.

## PIERRE LEGROS D. J.

Bildhauer, geb. 1666 in Paris, gest. 1719 in Rom. Schüler seines Vaters Pierre Legros d. Ä. Ging zur Vollendung seiner Studien 1686 nach Rom und verblieb dort.

- 194 Grab Gregors XV. Rom, S. Ignazio. Auftrag 1697.

## BERNINI

Tafel X. Theaterdekoration. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

## CARAVAGGIO

(eigentlich Michelangelo Merisi da Caravaggio)

Maler, geb. um 1565 in Caravaggio bei Bergamo, gest. 1609 in Porte Ercole in Unteritalien. Nach der Lehrzeit in Mailand, seit 1585—1587 tätig vornehmlich in Rom (bis 1606), dann in Neapel, Malta, Sizilien.

- 195 Ruhe auf der Flucht. Rom, Galerie Doria. Frühwerk.  
196 Berufung des Matthäus. Nach 1592. Rom, S. Luigi dei Francesi.  
197 Martyrium des Matthäus. Nach 1592. Rom, S. Luigi dei Francesi.  
198 Falschspieler. Paris, Sammlung Rothschild.  
199 Lautenspielerin. Petersburg, Eremitage.  
200 Bildnis des Alof de Vignacourt, Großmeister von Malta. ca. 1607. Paris, Louvre.  
Tafel XI. Frauenbildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.  
201 Martyrium des hl. Petrus. Rom, S. Maria del Popolo.  
202 Rosenkranz-Madonna. Wien, Staatsgalerie.

## LODOVICO CARRACCI

Maler, geb. 1555 in Bologna, gest. ebenda 1619. Nach der Lehrzeit bei Prospero Fontana in Bologna arbeitete L. in Florenz, Parma, Mantua und Venedig. Darauf hauptsächlich in seiner Heimatsstadt tätig.

- 203 Madonna mit Heiligen. Bologna, Pinakothek.

## ANNIBALE CARRACCI

Maler und Kupferstecher, geb. 1560 in Bologna, gest. 1609 in Rom. Schüler seines Veters Lodovico Carracci in Bologna. Studienreisen nach Parma, Venedig, Rom. Tätig in Bologna, dann (wohl von 1595 ab) vornehmlich in Rom.



204 Madonna mit zwei Heiligen. Paris, Louvre.

Tafel XII. Hirten. Handzeichnung. Paris, École des Beaux-Arts.

205 (Annibale Carracci und Schule:) Galleria Farnese. Rom. 1596—1604.

206 Triumph des Bacchus. Rom, Galleria Farnese.

207 Landschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

### FRANCESCO ALBANI

Maler, geb. 1578 in Bologna, gest. ebenda 1660. Schüler anfangs von D. Calvaert, dann (zusammen mit Guido Reni) des Lodovico und Annibale Carracci. Tätig in Rom (um 1600—1616, 1622—1623 und 1625), in Florenz (1633) und hauptsächlich in Bologna.

208 Bacchus und Ariadne. Karlsruhe, Kunsthalle.

### ADAM ELSHEIMER

Maler und Radierer, geb. 1578 in Frankfurt a. M., gest. 1610 in Rom. Schüler von Philipp Uffenbach in seiner Heimat, dann von Johann Rottenhamer in Venedig. Seit 1600 etwa in Rom.

Tafel XIII. Narziß. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

### DOMENICHINO

(eigentlich Domenico Zampieri)

Maler und Architekt, geb. 1581 in Bologna, gest. 1641 in Neapel. Schüler des D. Calvaert, dann in der Akademie der Carracci in Bologna. Tätig in Bologna, Rom (um 1602—1630) und Neapel.

209 Diana und Nymphen. Rom, Galerie Borghese. Um 1617.

210 Landschaft. Rom, Galerie Doria.

### GUERCINO

(eigentlich Giovanni Francesco Barbieri)

Maler, geb. 1590 in Cento bei Bologna, dort gest. 1666. Ausgebildet in seiner Vaterstadt und in Bologna, um 1618 Studienreise nach Venedig, 1521—1523 in Rom, dann Cento, und seit 1642 dauernd in Bologna.

Tafel XIV. Landschaft, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

### ELSHEIMER

211 Barmherziger Samariter. Leipzig, Museum.

212 Schalmei blasender Hirt. Florenz, Uffizien.

Tafel XV. Pferdeknecht. Radierung.

### DOMENICHINO

213 Martyrium des hl. Andreas. 1608. Rom, S. Gregorio Magno.

### GUIDO RENI

Maler, geb. 1575 in Calvenzano bei Bologna, gest. 1642 in Bologna. Schüler von D. Calvaert und hauptsächlich von Lodovico Carracci in Bologna. Tätig in Bologna, Rom (1605—1610) und Neapel.

214 Martyrium des hl. Petrus. Rom, Vatikanische Galerie.

Tafel XVI. Kopf des hl. Andreas. Handzeichnung. Paris, Louvre.

Tafel XVII. Heilige Familie, Radierung. 215 Himmelfahrt Mariä. Genua, S. Ambrogio.

216 Aurora. Rom, Palazzo Rospigliosi. 1609.

### GUERCINO

217 Aurora. 1621—1623? Rom, Casino Ludovisi.

218 Rückkehr des verlorenen Sohnes. Turin, Galerie.

Tafel XVIII. Frauenakt. Handzeichnung. London, British Museum.

219 Die Nacht. Teilstück aus dem Aurora-fresko. Rom, Casino Ludovisi.

### GIACOMO CAVEDONI

Maler, geb. 1577 in Sassuolo (Modena), gest. 1660 in Bologna. Schüler der Carracci. Tätig hauptsächlich in Bologna.

220 Madonna mit Heiligen. Bologna, Pinakothek.

### GUERCINO

Tafel XIX. Der hl. Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



## GIOVANNI LANFRANCO

Freskenmaler, geb. 1581 in Parma, gest. 1647 bei Rom. Schüler von Agostino und Annibale Carracci, unter dem Einfluß von Correggio ausgebildet. Tätig überwiegend in Rom.

- 221 Fresko der Chortribuna. Rom, S. Carlo ai Catinari.

## PAOLO CALIARI GEN. VERONESE

geb. 1528 in Verona, gest. 1588 in Venedig. In Verona, dann in Venedig weiter ausgebildet. Tätig besonders in Venedig (seit 1555).

- 222 Triumph des Mardochai. Venedig, S. Sebastiano.

## PIETRO DA CORTONA

- 223 Deckenfresko. Rom, Palazzo Barberini. 1633—1639.  
224 Dasselbe, Ausschnitt.  
Tafel XX. Allegorie, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.  
225 Deckendekoration. Florenz, Palazzo Pitti, Sala di Apollo. 1637.  
226 Fresken der Chortribuna. Rom, S. Maria in Vallicella. 1655—1660.

## ANDREA POZZO

- 227 Gewölbemalerei. Rom, S. Ignazio. Um 1680.

## PIETRO DA CORTONA

- 228 Martyrium des hl. Laurentius. Rom, S. Lorenzo in Miranda.

## ANDREA SACCHI

- geb. 1599 in Nettuno bei Rom, gest. 1661 in Rom. Schüler von F. Albani.  
229 Wunder des hl. Gregor. Rom, Vatikanische Galerie.  
230 Der hl. Romuald. Rom, Vatikanische Galerie.

## CARLO MARATTA

Maler und Radierer, geb. 1625 in Camerana (Mark Ancona), gest. 1713 in Rom. Schüler des Andrea Sacchi in Rom. Tätig in Rom.

Tafel XXI. Weiblicher Kopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

- 231 Madonna mit Heiligen. Rom, S. Maria in Vallicella.

## GIOV. BATTISTA CARACCILO GEN. BATTISTELLO

Maler, geb. um 1570 in Neapel, gest. ebenda 1637. Tätig in Neapel.

- 232 Die Fußwaschung. Neapel, S. Martino.

## SALVATOR ROSA

Maler und Radierer, geb. 1615 in Arenella bei Neapel, gest. 1673 in Rom. Tätig in Rom und Neapel bis 1650, in Florenz 1650—1660, dann wieder in Rom.

- Tafel XXII. Der hl. Wilhelm als Eremit. Radierung.

## MASSIMO STANZIONI

Maler, geb. 1585 in Neapel, gest. ebenda 1656.

- 233 Beweinung Christi, Neapel, S. Martino.

## BERNARDO CAVALLINO

Maler, geb. 1622 in Neapel, gest. ebenda 1654. Schüler von Andrea Vaccaro und Massimo Stanzioni.

- 234 Die hl. Cäcilia. Neapel, Galerie.

## SALVATOR ROSA

Tafel XXIII. Ölberg. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

- 235 Schlachtenbild. Florenz, Palazzo Pitti.  
236 Die Gerechtigkeit entflieht zu den Landleuten. Wien, Staatsgalerie.  
237 Landschaft mit Brücke. Florenz, Pitti.

## MATTIA PRETI

Maler, geb. 1613 in Taverna (Calabrien), gest. 1699. Tätig in Bologna, Neapel, Rom und Venedig.

- 238 Mahl des Belsazar. Neapel, Galerie.



### LUCA GIORDANO

Maler und Radierer, geb. 1632 in Neapel, gest. ebenda 1705. Schüler seines Vaters Antonio und des Giuseppe Ribera, 1665 Mitglied der Malergilde in Neapel. Tätig hauptsächlich in Neapel, außerdem in Rom, Florenz, Venedig, Bergamo, Madrid.

239 Christus unter den Schriftgelehrten. Rom, Galleria Nazionale.

240 Vertreibung der Händler aus dem Tempel. 1684. Neapel, Chiesa dei Gerolomini.

Tafel XXIV. Prometheus, Handzeichnung. Bremen, Kunsthalle.

### FRANCESCO SOLIMENA

Maler, geb. 1657 in Nocera, gest. 1747 in Neapel.

241 Raub der Oreithya. Wien, Staatsgalerie.

### GIOVANNI DI S. GIOVANNI (genannt Manozzi)

Freskenmaler, geb. 1590 in S. Giovanni, gest. 1636. Schüler von M. Rosselli und Cigoli. Tätig in Rom und Florenz.

242 Allegorie. Fresko. Florenz, Palazzo Pitti.

### ORAZIO LOMI GEN. GENTILESCHI

geb. 1562 in Pisa, gest. 1647 in London, Schüler des Aurelio Lomi, arbeitete in Rom, Oberitalien, Frankreich und ging dann 1626 nach England.

243 Ruhe auf der Flucht. Wien, Staatsgalerie.

### FRANCESCO FURINI

Maler, geb. zwischen 1600 und 1604 in Florenz, gest. 1646 ebenda. Schüler von Passignano, Biliverti und Matteo Rosselli. Ausgebildet in Rom. Nach Florenz zurückgekehrt, wurde F. 1625 Mitglied der Akademie.

244 Lot und seine Töchter. Madrid, Prado.

### CARLO DOLCI

Maler, geb. 1616 in Florenz, gest. ebenda 1686. Schüler des Jacopo Vignali und Matteo Rosselli. 1648 Mitglied der Florentiner Zeichenakademie.

245 Johannes der Evangelist. Florenz, Palazzo Pitti.

### GIOVANNI BATTISTA CRESPI (genannt il Cerano)

Maler, Bildhauer und Architekt, geb. um 1557 in Cerano bei Novara, gest. 1633 in Mailand. Hauptsächlich tätig in Mailand, Leiter der Malerabteilung an er 1620 gegründeten Accademia Ambrosiana.

246 Madonna mit Heiligen. Mailand, Brera.

### MORAZZONE

(eigentlich Pietro Francesco Mazzuchelli)

Maler, geb. 1571 in Moranzzone bei Mailand, gest. 1626 in Piacenza.

247 Der h. Franciscus. Mailand, Privatbesitz.

### DANIELE CRESPI

Maler, geb. ca. 1590, gest. 1630 in Mailand. Tätig in Mailand und der Lombardei.

248 Mahl des hl. Karl Borromäus. Mailand, Chiesa di Passione.

### ANDREA ANSALDO

Maler, geb. 1584 in Voltri bei Genua, gest. 1638 in Genua. Tätig in Genua und Umgebung.

249 Grablegung. Genua, Accademia Ligustica.

### GIOVANNI ANDREA DE FERRARI

Maler, geb. 1598 in Genua, gest. 1669 ebenda. Schüler von B. Castello und B. Strozzi. Tätig in Genua und Umgebung.

250 Wunder des hl. Ignatius. Genua, Accademia Ligustica.



## BERNARDO STROZZI

Maler, geb. 1581 in Genua, gest. 1644 in Venedig, Schüler des Pietro Sorri. Wurde Kapuziner, entfloh aber dem Kloster und flüchtete nach Venedig.

251 Der hl. Franciscus. Genua, Palazzo Rosso.

252 Köchin. Genua, Palazzo Rosso.

## GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE

Maler und Kupferstecher, geb. 1616 in Genua, gest. 1670 in Mantua. Schüler von Paggi und Deferrari. War außer in Genua auch in Venedig, Bologna, Neapel, Rom tätig und wurde dann vom Herzog von Mantua als Hofmaler berufen.

253 Jakobs Heimzug. Dresden, Galerie,

## DOMENICO FETI

Maler, geb. um 1589 in Rom, gest. 1624 in Venedig. Tätig in Rom und Mantua (um 1613/1614 bis 1622 als Hofmaler des Herzogs Ferdinand II. Gonzaga), dann in Venedig.

254 Speisung der Zehntausend. Ausschnitt. Um 1614–1619. Mantua. Museum im herzogl. Palast.

255 Der tote Leander. Wien, Staatsgalerie.

256 Ein Marktplatz. Wien, Staatsgalerie.

## JAN LYS

(oder Lis, genannt Pan)

geb. um 1590 in Oldenburg (?), gest. 1629 in Venedig. Er war Schüler des Hendrik Goltzius in Haarlem, ging dann über Paris nach Rom und Venedig. Hauptsächlich in Venedig als Maler und Radierer tätig. Tafel XXV. Verückung eines Heiligen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

## BERNARDO STROZZI

257 Bathseba vor David. Dresden, Galerie.

## GIUSEPPE MARIA CRESPI GEN. LO SPAGNUOLO

Maler und Radierer, geb. 1665 in Bologna, gest. 1747 ebenda. Tätig hauptsächlich in Bologna.

258 Die Firmung. Dresden, Galerie. Um 1712. Aufnahme F. Bruckmann, München.

259 Jahrmarkt. Mailand, Brera.

## ALESSANDRO MAGNASCO

Maler, geb. 1681 in Genua, gest. ebenda 1747. Schüler von F. Abbiati in Mailand. Tätig in Mailand und nach 1735 in Genua.

260 Versuchung des hl. Antonius. Dresden, Galerie. Aufnahme F. Bruckmann, München.

261 Peinliches Verhör. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.

## GIOV. BATTISTA PIAZZETTA

Maler, geb. 1682 in Pietrarossa bei Treviso, gest. 1754 in Venedig. Schüler von Molinari in Venedig und Crespi in Bologna. Tätig in Venedig, seit 1750 Direktor der dortigen Akademie.

262 Verückung des hl. Franciscus. Venedig, Galerie.

Tafel XXVI. Männerkopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

263 Wahrsagerin. Venedig, Akademie.

## GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Maler und Radierer, geb. 1696 in Venedig, gest. 1770 in Madrid. Tätig in Venedig, Würzburg, Madrid.

264 Deckenfresko. Venedig, Scalzi. 1743 bis 1745.

Tafel XXVII. Madonna mit Heiligen. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

265 Antonius und Cleopatra. Venedig, Palazzo Labia.

## JACQUES ANDROUET DUCERCEAU

Architekt und Kupferstecher, geb. etwa 1510, gest. nach 1584 in Paris. Seit 1549 überwiegend in Orleans tätig.

266 Kartusche.

## DIJON

267 Haus von 1561.



## PARIS

268 Hotel aus der Zeit Ludwigs XIII.

## BORDEAUX

269 Nôtre-Dame. 1707 vollendet.

## JULES HARDOUIN-MANSART

Architekt, Großneffe von François M., geb. 1646 in Paris, gest. 1708 in Marly-le-Roi.

270 Invalidendom. Paris. 1675—1706.

## JACQUES LEMERCIER

Architekt, geb. um 1585 in Pontoise, gest. 1654 in Paris. 1607—1620 in Rom. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er 1624 mit der Fortsetzung des Louvrebaues beauftragt.

Tafel XXVIII. Kirche der Sorbonne in Paris. 1635—1653.

## FRANÇOIS MANSART

Architekt, geb. 1598 in Paris, gest. 1666 ebenda.

271 Schloß Maisons-Lafitte. 1642—1650.

## LOUIS LEVAU

Architekt, geb. 1612 in Paris, gest. 1670 ebenda.

272 Schloß Vaux-le-Vicomte. 1657—1660. Vorderseite.

273 Schloß Vaux-le-Vicomte. 1657—1660. Gartenseite.

## VERSAILLES

274 Schloß, Cour d'honneur.

## HARDOUIN-MANSART

275 Versailles, Schloß. Gartenseite. 1678 bis 1689.

276 Schloßkapelle. 1699—1710.

## PARIS

277 Hotel Lauzun, Salon.

## SCHLOSS VAUX-LE-VICOMTE

278 Billardsaal.

## CHARLES LE BRUN

Maler, geb. 1619 in Paris, gest. ebenda 1690. Schüler von François Perrier und Simon Vouet in Rom. Nach Paris übersiedelt, begründete er 1648 die Akademie, deren Direktor er später wurde, gleichwie der von Colbert gegründeten Gobelfabrik. 1666 Generaldirektor der Gemäldesammlung des Königs.

279 Schloß Versailles, Salle de Vénus. 1671—1681.

280 Schloß Versailles, Salle des gardes de la reine. 1673—1681.

## PARIS

281 Der Saal Ludwigs XIV. Louvre.

## LE BRUN

282 Deckendekoration der Spiegelgalerie, Versailles. 1679—1684.

## JEAN LE PAUTRE

Kupferstecher, geb. 1618 in Paris, gest. 1682 ebenda. Schuf Tausende von kunstgewerblichen Musterblättern.

283 Deckendekoration. Stich.

## JEAN BÉRAIN

Architekt und Ornamentstecher, geb. 1637 in St. Mihiel in Lothringen, gest. 1711 in Paris. 1674 wird er Zeichner des Königs.

284 Wanddekoration. Stich.

285 Trauerdekoration für den Prinzen von Condé. Stich.

## ROBERT DE COTTE

Architekt, geb. 1656 in Paris, gest. 1735 ebenda. Schüler des Jules Hardouin-Mansart.

286 Hôtel de Toulouse, Paris. Galerie dorée. 1713—1719.

Tafel XXIX. Hôtel de Toulouse, Paris. Galerie dorée.

## KUNSTGEWERBE

287 Besuch Ludwigs XIV. in der Königl. Manufaktur. Gobelin. Paris, Mobilier national.



288 Großes Kabinett aus farbigem Holz.  
London, Wallace Collection.

### ANDRÉ CHARLES BOULLE

Kunsttischler, geb. 1642 in Paris, gest.  
1732 ebenda. Seit 1672 im Dienste Lud-  
wigs XIV. tätig.

289 Flacher Schreibtisch. Kommode.  
London, Wallace Collection.

### VERSAILLES

290 Bleivase am Bassin de Neptune.

### J. BERNARDO TORO

Bildhauer, geb. um 1671 in Sizilien, gest.  
1731 in Toulon.

291 Kartusche. Stich.

### COYSEVOX

292 Grabmal für Mazarin. 1689—1693.  
Paris, Louvre.

### GIRARDON

293 Grabmal für Richelieu. 1694 beendet.  
Paris, Kirche der Sorbonne.

### COYSEVOX

294 Jean Baptiste Colbert. Versailles.

295 Marie Adelaide. Versailles.

296 Ludwig XIV. zu Pferde. Relief.  
1677—1685. Versailles, Salon de la  
guerre.

### GIRARDON

297 Reiterstatuette Ludwigs XIV. Ver-  
sailles. Vor 1699.

### BERNINI

298 Kaiser Konstantin. 1670. Rom, Va-  
tikan, Scala regia.

### PUGET

299 Alexander der Große. Paris, Louvre.

300 Milo von Croton. Paris, Louvre.  
1682 vollendet.

301 St. Ambrosius. Entwurf. Aix, Mu-  
seum.

302 Herme. Toulon, Rathaus. 1655 bis  
1657.

### JACQUES CALLOT

Kupferstecher, Radierer und Zeichner,  
geb. 1592 in Nancy, gest. ebenda 1635.  
Ausgebildet durch den Kupferstecher  
Phil. Thomassin in Rom und den Radierer  
Giulio Parigi in Florenz.

303 Battaglia del re Tessi. Radierung.  
1630.

304 Zwei Blatt aus der Folge der „Balli“.  
Radierungen. Um 1624.

305 Ein Blatt aus der Folge der „Misères  
de la guerre“. Radierung. 1633.

### VALENTIN

Maler, geb. 1591 (?) in Coulomniers in der  
Brie, gest. 1634 in Rom. Kam früh  
nach Rom.

306 Streitende Soldaten. München, Pina-  
kothek.

### NICOLAS POUSSIN

Maler, geb. 1594 in Villers bei Les Andelys  
(Normandie), gest. 1665 in Rom. Schüler  
von Quinten Varin, dann in Paris von  
Ferdinand Elle. Seit 1624 in Rom. Tätig  
in Paris (1612—1623, 1640—1642) und  
vornehmlich in Rom.

307 Der Raub der Sabinerinnen. Paris,  
Louvre. Um 1636.

### SIMON VOUET

Maler, geb. 1590 in Paris, gest. ebenda  
1649. Seit 1613 in Rom, 1627 als König-  
licher Hofmaler nach Paris berufen.

308 Der hl. Ludwig. Dresden, Gemälde-  
galerie.

### POUSSIN

309 Martyrium des hl. Erasmus. Rom,  
Vatikanische Galerie. Vor 1631.

310 Elieser und Rebekka. Paris, Louvre.  
Tafel XXX. Bacchanale. Handzeich-  
nung. Paris, Louvre.

311 Ruhende Venus. Dresden, Gemälde-  
galerie.



- 312 Das Reich der Flora. Dresden, Gemäldegalerie. Um 1630. Aufnahme F. Bruckmann, München.
- 313 Landschaft mit Diogenes. Paris, Louvre. Um 1648.
- 314 Landschaft mit dem Sieg des Hercules über Cacus. Petersburg, Eremitage.
- Tafel XXXI. Landschaft. Handzeichnung. Wien, Albertina.

### GASPAR DUGHET

Maler, geb. 1613 in Rom, gest. 1675 ebenda. Schüler seines Schwagers Nicolas Poussin, nach dem er auch genannt wird. Tätig in Rom.

- 315 Römische Gebirgslandschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

### CLAUDE GELLÉE GEN. CLAUDE LORRAIN

Maler und Radierer, geb. 1600 in Champaigne bei Mirecourt, gest. 1682 in Rom. Tätig in Rom, vorübergehend (um 1626) in Nancy.

- 316 Einschiffung der Königin von Saba. 1648. London, National Gallery.

Tafel XXXII. Landschaft mit Brücke. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

- 317 Mittag mit Ruhe auf der Flucht. 1661. Petersburg, Eremitage.

### PIERRE MIGNARD

Maler und Radierer, geb. 1612 in Troyes, gest. 1695 in Paris. Schüler des Malers Boucher in Bourges und von Simon Vouet in Paris. Tätig in Rom und seit 1657 in Paris.

- 318 Die hl. Cäcilie. Paris, Louvre. 1691.

### PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Maler, geb. 1602 in Brüssel, gest. 1674 in Paris. Schüler von Jacques Fouquiére in Antwerpen. Seit 1621 in Paris, nach Duchesnes Tod 1628 Hofmaler, 1648 Mitglied, 1655 Professor, dann Rektor der Akademie.

- 319 Jean-Antoine de Mesme. Paris, Louvre. 1653.

- 320 Catherine Arnauld und eine Nonne. Paris, Louvre. Um 1662.

### CLAUDE LORRAIN

Tafel XXXIII. Sonnenuntergang, Radierung.

### MIGNARD

- 321 Die Familie des Grand Dauphin. Paris, Louvre.

### HYACINTHE RIGAUD

Maler, geb. 1659 in Perpignan, gest. 1743 in Paris.

- 322 Bildnis von Jacques Bénigne Bossuet. Paris, Louvre. 1699—1705.

- 323 August III. von Sachsen als Kronprinz. Dresden, Gemäldegalerie. 1715.

### NICOLAS DE LARGILLIÈRE

Maler, geb. 1656 in Paris, gest. ebenda 1746. Schüler von A. Goubau in Antwerpen, dort 1672 in die Gilde aufgenommen. Von 1674 ab unter Lely in England tätig. Seit 1678 in Paris.

- 324 Infantin Anna Victoria. Madrid, Prado.

- 325 Graf K. D. von Dehn. Braunschweig, Galerie. 1724.

### WENDEL DIETTERLIN

Maler und Architekt und Radierer, geb. 1550 in Pfullendorf (am Bodensee), gest. in Straßburg 1599. Seine „Architectura“ erschien erstmals 1593—1594. Tätig hauptsächlich in Straßburg, 1590—1593 in Stuttgart.

- 326 Portalentwurf. Aus „Architectura“ II. 1594.

### HANS DEGLER

Holzbildhauer, stammt aus München, gest. 1637.

- 327 Altäre in der Ulrichskirche zu Augsburg. Hauptaltar 1604, Seitenaltäre 1607 vollendet.



### JACOB WOLF D. J.

Baumeister in Nürnberg, Sohn des Baumeisters Jacob Wolf d. Ä.

328 Portal des Rathauses in Nürnberg.  
1613—1619.

### MAINZ

328 Portal am Seminar. 1753.

### JOHANN DIENTZENHOFER

Architekt, geb. in der Gegend von Aibling, gest. 1726 in Bamberg. 1700 Stiftsbaumeister in Fulda.

329 Dom zu Fulda. 1704—1712. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin.

### JAKOB PRANDAUER

330 Klosterkirche in Melk. 1702—1726.  
Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

### JOHANN SCHMUZER

Architekt, geb. 1642 in Wessobrunn, gest. 1701 ebenda.

331 Wallfahrtskirche in Vilgertshofen (Oberbayern). 1687—1692.

### JOH. BERNH. FISCHER VON ERLACH

Architekt, geb. 1656 in Graz, gest. 1723 in Wien. Ausgebildet in Rom, tätig in Salzburg, Wien und Prag.

332 Karlskirche in Wien. Begonnen 1716, vollendet 1737.

### GEORG BÄHR

Zimmermeister und Architekt, geb. 1666 in Fürstenwalde im Erzgebirge, gest. 1738 in Dresden.

333 Frauenkirche in Dresden. 1726 bis 1738.

### FRANZ BEER

Architekt, geb. 1660 in Bezau im Brengener Wald, gest. 1726 ebenda.

334 Klosterkirche in Weingarten. 1715 bis 1723. Entwurf von Beer, Mitarbeit anderer.

### JOHANN DIENTZENHOFER

335 Klosterkirche in Banz. 1710—1718.

### JOHANN MICHAEL FISCHER

Architekt, geb. um 1691 in Burglengenfeld in der Oberpfalz, gest. 1766 in München, wo er seit etwa 1722 ansässig war. Kurkölnischer Hofbaumeister und Stadtbaumeister in München.

336 Klosterkirche in Zwiefalten. Nach 1741.

### DÜRNSTEIN

337 Klosterkirche. 1720—1733. Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

### GEBRÜDER ASAM.

338 Johann Nepomuk-Kirche in München. 1733 begonnen.

### EGID QUIRID ASAM

Bildhauer, geb. in Tegernsee 1692, gest. 1750 in Mannheim. Tätig zumeist mit seinem Bruder Cosmos Damian.

Tafel XXXIV. Chor der Klosterkirche Weltenburg. 1717—1721.

### B. NEUMANN

### UND L. VON HILDEBRANDT

339 Schloßkirche in Würzburg. 1733 bis 1744.

### JOHANN MICHAEL FISCHER

340 Klosterkirche in Rott am Inn. 1759.

341 Hofkirche St. Michael in Berg am Laim bei München. 1737.

### BALTHASAR NEUMANN

Architekt, geb. 1687 in Eger, gest. 1753 in Würzburg. Nach Erlernung der Geschütz- und Glockengießerei tritt Neumann 1712 als Gemeiner in die fränkische Kreisartillerie ein und wird Ingenieur, Offizier und Festungsbaumeister. 1719 übernimmt er unter dem Bischofe Johann Philipp Franz von Schönborn die Oberleitung der Würzburger Bauten, 1723 Reise nach Paris.



- 342 Wallfahrtskirche in Vierzehnheiligen.  
1743 begonnen.  
343 Klosterkirche in Neresheim. 1745  
begonnen.

### DOMINICUS ZIMMERMANN

Architekt, geb. 1685 in Wessobrunn, gest.  
1766 in Wien. Ansässig in Landsberg.

- 344 Klosterkirche in Wies (Oberbayern).  
1746—1754.

### VALENTINO PEZZANI

Architekt, gest. 1716 in Würzburg.

- 345 Neumünster-Kirche in Würzburg.  
1712 Grundstein zur Fassade.

### CHRISTOPH UND KILIAN IGNATZ DIENTZENHOFER

### CHRISTOPH DIENTZENHOFER

Architekt, geb. 1655, gest. 1722 in Prag.  
Seit 1685 in Prag nachweisbar.

### KILIAN IGNATZ DIENTZEN- HOFER

Architekt, geb. 1689 in Prag, gest. 1751  
ebenda. Bereiste Italien, Frankreich  
und England. Tätig in Prag, Böhmen,  
Schlesien.

- 346 St. Nikolaus auf der Kleinseite.

### JOHANN DIENTZENHOFER

- 347 Klosterkirche in Banz. 1710—1718.  
348 Dom in Fulda. 1704—1712.

### BALTHASAR NEUMANN

- 349 Wallfahrtskirche in Vierzehnheiligen.  
1743 begonnen.

### GRÜSSAU IN SCHLESILIEN

- 350 (Kreis der Dientzenhofer:) Zister-  
zienserabtei Mariengnade. 1728 bis  
1735.

### KILIAN IGNATZ DIENTZEN- HOFER

- 351 St. Johann am Felsen in Prag. Grund-  
stein 1731.

### FISCHER VON ERLACH

- 352 Karlskirche in Wien. 1716—1737.  
Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

### GEORG BÄHR

- 353 Frauenkirche in Dresden. 1726 bis  
1738.

### DÜRNSTEIN

- 354 Turm der Pfarrkirche. 1720—1733.  
Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.  
Tafel XXXV. Kirchenportal im großen  
Stiftshof. Aufnahme B. Reiffenstein.

### SCHLÜTER

- 355 Zweiter Hof des Berliner Schlosses.  
1698—1706.  
356 Schloß in Berlin, Nordseite. 1698 bis  
1706.  
357 Schloß in Berlin, Südseite. 1698 bis  
1706.  
358 Landhaus von Kamecke, Berlin. 1712.  
355—358 nach Aufnahmen der Staatl.  
Bildstelle, Berlin.

### ANDREA SPEZZA

Architekt, gest. 1628.

- 359 Palais Waldstein, Prag. 1621—1628.

### FRANCESCO CARATTI

Architekt, geb. zu Bissona bei Como, gest.  
1679 in Prag. Tätig in Böhmen.

- 360 Palais Czernin, Prag. Um 1670 bis  
1682.

### DOMENICO MARTINELLI

Architekt, geb. um 1650 in Lucca, gest.  
1718. Tätig in Rom, Wien, Mannheim.

- 361 Stadtpalais Liechtenstein, Wien.  
1699—1711.

### FISCHER VON ERLACH

- 362 Ehemalige Böhm. Hofkanzlei (Mini-  
sterium des Innern), Wien. 1711 bis  
1714. Aufnahme B. Reiffenstein.  
363 Palais Trautson (Ungarische Garde),  
Wien. 1720—1730.  
364 Palais Schwarzenberg, Wien. ca.  
1697—1715.



- 365 Hofbibliothek, Wien. 1723—1735.  
Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

### JOHANN LUCAS VON HILDEBRANDT

Architekt, geb. 1668 in Genua, gest. 1745 in Wien. H. war als Sohn eines österreichischen Offiziers in Italien geboren und dort selbst bis zu seinem 30. Jahr als Genieoffizier tätig. 1697 kam er nach Wien, um sich fortan der Architektur zu widmen.

- 366 Palais Daun-Kinsky, Wien. 1713 bis 1716.  
367 Unteres Schloß Belvedere, Mittelteil der Gartenseite. 1716 fertig. Aufnahme des Kunstverlags Schroll, Wien.  
368 Schloß Belvedere. Wien, Stadtseite. 1721—1724. Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.  
369 Schloß Belvedere. Wien, Hofseite. 1721—1724.

### MAXIMILIAN VON WELSCH U. JOHANN DIENTZENHOFER

- 370 Schloß in Pommersfelden. 1711 bis 1718.

### BALTHASAR NEUMANN

- 371 Residenz in Würzburg.

### BALTHASAR NEUMANN UND L. VON HILDEBRANDT

- 372 Gartenseite der Residenz in Würzburg. 1736—1739.

### M. DANIEL PÖPPELMANN

Architekt, geb. 1662 in Dresden, gest. 1736 ebenda. Seit 1718 Oberlandbaumeister.

Tafel XXXVI. Das Hauptportal des Zwingers in Dresden.

- 373 Der Zwinger in Dresden. 1711—1722.

### BRUCHSAL

- 374 Schloßanlage. 1720—1756.

### PAUL DECKER

- 375 „Der Fürstliche Baumeister“ 1713, Lustgarten mit Wasserfall.

### JOSEF EFFNER

Architekt, geb. 1687 in Dachau, gest. 1745 in München. Seit 1715 Hofbaumeister des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, 1724 nach dem Tod Zuccalis Oberhofbaumeister.

- 376 Palais Preysing, München. Um 1727.

### BAMBERG

- 377 Das Böttinger-Haus. Um 1710 bis 1720.

### JOHANN SEITZ

Architekt, geb. 1717, gest. 1779.

- 378 Kurfürstliches Palais, Trier. Nach 1754.

### SCHLÜTER

- 379 Treppenhaus des Berliner Schlosses. 1698—1706. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin.

### PRANDAUER

- 380 Treppenhaus im Stifte St. Florian.

### LUCAS VON HILDEBRANDT

- 381 Treppenhaus des Palais Daun-Kinsky, Wien. 1713—1716.  
382 Treppenhaus des Schlosses in Pommersfelden. 1711—1718.

### BALTHASAR NEUMANN UND JOSEF GREISING

### JOSEF GREISING

Architekt, geb. 1664 in Hohenweiler, gest. 1721 in Würzburg.

- 383 Treppe in Kloster Ebrach. Nach 1716.

### BALTHASAR NEUMANN

- 384 Treppe in der Würzburger Residenz. Rohbau 1737—1744, Ausstattung 1765—1775.



## PAUL DECKER

- 385 „Der Fürstliche Baumeister“ 1716,  
Audienzsaal des Königlichen Palastes.

## DRESDEN

- 386 Festsaal des Schlosses im Großen  
Garten. Um 1679—1693.

## SCHLÜTER

- 387 Rote-Adler-Kammer im Berliner  
Schloß. Um 1704. Aufnahme der  
Staatl. Bildstelle, Berlin.

## LUCAS VON HILDEBRANDT

- 388 Festsaal im Oberen Belvedere. 1721  
bis 1724.

## FISCHER VON ERLACH

- 389 Großer Saal in der Hofbibliothek,  
Wien. 1723—1735. Aufnahme von  
B. Reiffenstein, Wien.

## STIFT ADMONT IN OBERÖSTERREICH

- 390 Bibliotheksaal.

## JOSEF EFFNER

- 391 Schlafzimmer des Kurfürsten Karl  
Albrecht, Schleißheim.

## BALTHASAR NEUMANN

- 392 Kaisersaal der Würzburger Residenz.  
1737—1753.

## WÜRZBURG

- 393 Spiegelzimmer der Residenz. 1740  
bis 1745.

## FISCHER VON ERLACH

- 394 Trauergerüst für Kaiser Josef I. 1711.

## LUCAS VON HILDEBRANDT

- 395 Trauergerüst für Kaiser Leopold I.  
1705.

## KUNSTGEWERBE

- 396 Prunkschreibtisch von Kurfürst Max  
Emanuel aus Schleißheim. Nürn-  
berg, Germanisches Museum.

- 397 Norddeutscher Schrank aus einer Ge-  
richtsstube. Wien, Österr. Museum.

- 398 Prunktisch, Wien, Belvedere. Dan-  
ziger Tisch, um 1700. Berlin, Kunst-  
gewerbemuseum.

- 399 Tisch und Stühle, aus Holz geschnitzt.  
Schloß Ambras.

## SCHLÜTER

- 400 Der Große Kurfürst. Berlin, 1698  
bis 1703. Guß von Johann Jacobi.  
Aufnahme der Staatl. Bildstelle in  
Berlin.

- Tafel XXXVII. Standbild König Fried-  
richs I., Königsberg. 1697 ge-  
gossen.

- 401 Kanzel in der Marienkirche, Berlin.  
Um 1703. Aufnahme der Staatl.  
Bildstelle, Berlin.

## DRESDEN

- 402 Dekorative Skulpturen am Wall-  
pavillon des Zwingers. 1711—1722.

- 403 Hofbrunnen im ehemaligen Ding-  
linger-Hause. Um 1715.

## PERMOSER

- 404 Büstenentwurf, Terrakotta. Dres-  
den, Grünes Gewölbe. Nach: A. E.  
Brinckmann, Barock-Bozzetti IV.

## PAUL EGELL

- Bildhauer, geb. 1691 in Mannheim, gest.  
1752 ebenda. Schüler von Balth. Per-  
moser in Dresden. Tätig als Hofbildhauer  
in Mannheim.

- 405 Apostel Judas Thaddäus. Modell-  
entwurf, Terrakotta. Mainz, Alter-  
tumssammlung. Nach: A. E. Brinck-  
mann, Barock-Bozzetti IV.

## PERMOSER

- 406 Der hl. Augustin. Bautzen, Museum.  
Tafel XXXVIII. Der hl. Ambrosius.  
Bautzen, Museum. Die beiden Figu-  
ren, 1725 für den Altar der Dresdner  
Hofkirche geliefert, 1751 im Dom zu  
Bautzen



## PUGET

407 Befreiung der Andromeda. Paris, Louvre. 1684 vollendet.

## PERMOSER

408 Apotheose des Prinzen Eugen. 1718 bis 1721. Wien, Barockmuseum.

## RAFFAEL DONNER

Bildhauer, geb. 1693 in Eßlingen bei Wien, gest. 1741 in Wien. Anfangs Goldschmiedlehrling in Wien, dann Schüler des Bildhauers Giovanni Giuliani. Tätig in Salzburg, Preßburg, Wien.

409 Apotheose Kaiser Karls VI. Marmor. 1734. Wien, Barockmuseum.

## LODOVICO OTTAVIO BURNACINI

Architekt und Theateringenieur, geb. 1636, gest. 1707 in Wien. Seit 1652 in Wien in Diensten Kaiser Leopolds I., dessen leitender Architekt er wurde.

410 (Burnacini mit Gehilfen:) Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben, Wien. 1687–1692. Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

## DONNER

411 Der hl. Martin, Preßburg. Aufnahme B. Reiffenstein, Wien.

412 Einzelfiguren vom Providentia-Brunnen (enthüllt 1739). Wien, Barockmuseum. Aufnahme des Kunstverlags Schroll, Wien.

413 Andromeda-Brunnen, Wien. 1739 in Auftrag gegeben. Wien, Altes Rathaus. Aufnahme B. Reiffenstein.

## JUSTUS GLESSKHER

geb. um 1620 in Hameln, gest. 1681, in den Niederlanden und in Italien entwickelt, läßt sich 1648 in Frankfurt a. M. nieder.

414 Kopf der Maria von einer Kreuzigungsgruppe. Bamberg, Dom. 1648 bis 1653.

## JOHANN MEINRAD GUGGENBICHLER

Bildhauer, geb. 1649 zu Maria Einsiedeln (Schweiz), gest. 1723 in Mondsee (Oberösterreich), kam 1675 nach Salzburg, ließ sich in Mondsee nieder und begründete eine große Bildhauerwerkstatt.

415 Maria. Holzstatue. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

## EGID QUIRIN ASAM UND JOH. GEORG GREIFF

### JOHANN GEORG GREIFF

Bildschnitzer, geb. um 1693 in Hörmannsborg, gest. 1753 in München.

416 Hochaltar der Peterskirche, München. Um 1732.

### EGID QUIRIN ASAM

Tafel XXXIX. Mariä Himmelfahrt, Hochaltar der Klosterkirche in Rohr. Um 1720.

417 Madonna. Statuette. Kaiser-Friedrich-Museum.

### JOACHIM DIETRICH

Bildhauer, 1736 zum Hofbildhauer in München ernannt, gest. ebenda 1753.

418 St. Augustinus und St. Gregor. Diessen, Klosterkirche, Hochaltar. Um 1738.

419 St. Ambrosius. Diessen, Klosterkirche, Hochaltar.

### COSMAS DAMIAN ASAM

Maler, geb. 1686 in Benediktbeuren, gest. 1739 in Weltenburg. Ausgebildet in Rom unter Giuseppe Ghezzi, dann überwiegend in München und Süddeutschland tätig.

420 Deckengemälde im Schlosse Alteglofsheim. 1730.

421 Gewölbemalerei der Klosterkirche Weingarten. ca. 1721.

422 Szene aus dem Leben des hl. Norbert. Gewölbemalerei der Klosterkirche in Osterhofen. 1733.



### DANIEL GRAN

Maler, geb. 1694 in Wien, gest. 1757 in St. Pölten. Nach Lehre in der Heimat ausgebildet in Italien. Tätig hauptsächlich in Wien und österreichischen Schlössern und Klöstern.

423 Plafondskizze. Wien, Akademie.

### PAUL TROGER

Maler und Radierer, geb. 1698 in Zell bei Welsberg, gest. 1762 in Wien. Schüler von G. Alberti in Mailand. In Wien wurde er Kammermaler, 1754 Rektor der Akademie.

424 Triumph der Religion. Plafondskizze. Brixen, Diözesanmuseum.

### JOSEPH SCHÖPF

Maler, geb. 1745 in Telfs (Tirol), gest. 1822 in Innsbruck. 1776—1783 in Rom.

425 Auferstehung Christi. Gewölbemalerei in Neresheim, unter Beihilfe des Martin Knoller. 1771—1775.

### ANTON FRANZ MAULPERTSCH

Maler, geb. 1724 in Langenargen am Bodensee, gest. 1796 in Wien. Studierte an der Wiener Akademie, wurde 1759 Mitglied, 1770 deren Rat. Tätig vornehmlich in Wien und den österreichischen Provinzen.

426 Himmelfahrt Mariae. Skizze für das Deckenfresko in Schwechat. Wien, Barockmuseum. Aufnahme F. Bruckmann, München.

Tafel XL. Sieg des hl. Jakob von Compostalla. Farbenskizze für das Deckenfresko der 1765 erbauten Kirche in Schwechat. Wien, Barockmuseum.

### JUAN DE HERRERA

Architekt, geb. um 1530 in Mobellan (Asturien), gest. 1597 in Madrid. Schüler des Juan Bautista de Toledo.

427 Escorial. Schlußsteinlegung 1584.

### FRAY FRANCISCO BAUTISTA

Architekt, aus dem Jesuitenorden, gest. nach 1667.

428 San Juan Bautista, Toledo.

### SARAGOSSA

429 S. Cayetano. 1678—1683.

### SIMON RODRIGUEZ

430 S. Clara, Santiago de Compostela.

### FERNANDO CASAS Y NOVOA

Architekt, gest. 1749 in Santiago de Compostela. Schüler des Domingo Antonio de Andrade.

431 Kathedrale, Santiago de Compostela. Hauptfassade 1738—1750.

### JAIME BORT

432 Kathedrale in Murcia.

### VALENCIA

Tafel XLI. Turm von Sta. Catalina. Erbaut 1688—1705.

### SEVILLA

433 Turm der Kathedrale „La Giralda“.

### JOSÉ XIMENEZ DONOSO

Architekt und Maler, geb. 1628 in Consuegra (Prov. Toledo), gest. 1690 in Madrid. 1685 Architekt des Domkapitels in Toledo. Tätig in Rom, Toledo, Madrid, Valencia usw.

334 Panaderia auf Plaza Mayor, Madrid. 1674 vollendet.

### JOSÉ CHURRIGUERRA

Bildhauer und Architekt, geb. 1650 in Salamanca, gest. 1723. Seit etwa 1689 in Madrid.

435 Rathaus in Salamanca.

### NARCISO UND DIEGO TOMÉ

436 Universität Valladolid. 1715.



## BRAGA (PORTUGAL)

437 Haus des Mexikaners.

## LEON

438 San Marcos.

## FAMILIE FIGUEROA

### LEONARDO DE FIGUEROA

Architekt, wohl in Sevilla geboren, dort 1700—1725 tätig.

439 Palast San Telmo, Sevilla.

### PEDRO RIBERA

Architekt, Schüler Churriguerras. Tätig in Madrid.

440 Hospicio Provincial, Madrid.

### HIPÓLITO ROVIRA Y BROCANDEL

441 Haus des Marquès de dos Aguas, Valencia. 1740 begonnen.

442 Portal am Haus des Marquès de dos Aguas, Valencia.

## GRANADA

443 Sakristei der Cartuja. 1727—1764.

## CORDOVA

444 Chorgestühl in der Kathedrale von Cordova.

### FR. ANTONIO DE SOTOMAYOR

445 Lehnstuhl. Salamanca, Provinzialmuseum.

### JOSÉ CHURRIGUERRA

446 Entwurf des Katafalks für die Königin Maria Luise von Bourbon. 1689. Handzeichnung. Madrid, Privatbesitz.

## SANTIAGO

447 S. Clara, Altar.

## ESCORIAL

448 Altar de la Santa Forma. 1692.

## NARCISO TOMÉ

449 Transparente. Toledo, Kathedrale. 1721—1732.

## GASPAR BECERRA

Bildhauer und Maler, geb. um 1520 in Baeza (Andalusien), gest. 1570 in Madrid. Ausgebildet in Rom; nach 1556 im Vaterlande tätig.

450 (Becerra?) Elias. Toledo, S. Tomé.

## JUAN DE JUNI

Bildhauer, Architekt und Maler, gest. 1577. Tätig hauptsächlich in Valladolid.

451 Schmerzensmutter, Detail. Valladolid, Cap. Nuestra Señora de los Angustias. 1571.

## GREGORIO HERNANDEZ

(oder Fernandez) Bildhauer, geb. um 1576 in der Provinz Galicien, gest. 1636 in Valladolid, wo er 1605 erscheint und überwiegend tätig ist.

452 Beweinung Christi. Valladolid, Museum.

## JUAN MARTINEZ MONTAÑÉZ

Bildhauer, geb. um 1564 in Alcala el real, gest. 1649. Schüler von Pablo de Rojas.

Tafel XLII. Kopf der Maria als Schmerzensmutter. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

453 Unbefleckte Empfängnis. Sevilla, Kathedrale. Nach 1617.

## ALONSO CANO

Maler, Bildhauer und Architekt, geb. in Granada 1601, gest. ebenda 1667. Tätig in Sevilla, Madrid und in Granada.

454 (Caño?) Der hl. Bruno. Granada, Cartuja.

455 (Caño?) Das Haupt Johannes des Täufers. Relief. Granada, S. Juan de Dios.

## DOMENICO THEODOKOPULI GEN. EL GRECO

Maler, geb. 1547 in Candia auf Kreta, gest. 1614 in Toledo. Schüler des alten



Tizian, weiter ausgebildet in Rom, seit 1576 in Toledo.

456 Bestattung des Grafen von Orgáz. Toledo, Santo Tomé. 1586.

Tafel XLIII. Bestattung des Grafen von Orgáz. Ausschnitt. Toledo, Santo Tomé.

457 Kreuzigung. Madrid, Prado.

458 Petrus. Escorial.

459 Männerbildnis. Madrid, Prado.

460 Kardinal Niño de Guevara. Um 1596 bis 1597. New York, Sammlung Havemeyer.

### DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELAZQUEZ

Maler, geb. 1599 in Sevilla, gest. 1660 in Madrid. Schüler von Francisco Herrera d. Ä., dann des Francisco Pacheco. Tätig in Sevilla und Madrid, wiederholt in Italien (1629—1631, 1649—1651).

Tafel XLIV. Papst Innozenz X, 1649. Rom, Galerie Doria.

### FRANCISCO RIBALTA

Maler, geb. um 1555 in Castellon de la Plana (Valencia), gest. 1628 in Valencia. Lehrjahre in Italien. Tätig besonders in Valencia.

461 Vision des hl. Franciscus. Madrid, Prado.

### JUSEPE DE RIBERA GEN. LO SPAGNOLETTO

Maler und Radierer, geb. 1558 in Játiva (Valencia), gest. 1652 in Neapel. Schüler von Francisco Ribalta. Tätig hauptsächlich in Neapel.

462 Der hl. Hieronymus hört die Posaune des Jüngsten Gerichts. Neapel, Museum.

463 Martyrium des hl. Andreas. Madrid, Prado. 1647.

464 Archimedes. Madrid, Prado. 1630. Tafel XLV. Der Dichter. Radierung.

465 Jakobs Traum. Madrid, Prado. 1646.

466 Ekstase der hl. Magdalena. Madrid, Akademie S. Ferdinando. 1626.

467 Die hl. Agnes. Dresden, Gemäldegalerie. 1641.

468 Anbetung der Hirten. Paris, Louvre. 1650.

Tafel XLVI. Kreuzigung Petri. Handzeichnung. Wien, Albertina.

### FRAY JUAN RIZI

Maler, geb. 1595 in Madrid, gest. 1675 in Monte Cassino (Italien). Schüler von Mayno. 1628 Benediktinermönch in Montserrat, später Abt des Klosters Medina de Campo in Madrid.

469 Messe des hl. Benedikt. Madrid, Akademie.

### FRANCISCO DE ZURBARAN

Maler, geb. 1598 in Fuente de Cantos (Extremadura), gest. 1664 in Madrid. Schüler des Juan de los Ruélas in Sevilla. Tätig in Sevilla und Madrid als Hofmaler Philipps IV.

470 Papstwahl durch den hl. Bonaventura. Dresden, Gemäldegalerie. 1629.

471 Der hl. Bruno und Papst Urban II. Sevilla, Museum.

472 Glorie des hl. Thomas von Aquino. Sevilla, Museum. 1631.

473 Der hl. Ludwig Beltram. Sevilla, Museum.

474 Ein Doktor der Universität Salamanca. Boston, Mrs. Gardner.

Tafel XLVII. Santa Casilda. Madrid, Prado.

### FRANCISCO HERRERA D. Ä.

Maler, geb. um 1576 in Sevilla, gest. 1656 in Madrid. Schüler von Pacheco oder Mitschüler von Pacheco bei Luis Fernandez. Ausgebildet unter dem Einfluß des Ruelas. Tätig in Sevilla, von 1650 ab in Madrid.

475 Der hl. Basilius. Paris, Louvre.

### VELAZQUEZ

476 Christus im Hause der Martha. London, National Gallery.

477 Die Trinker mit dem jugendlichen Bacchus. Madrid, Prado.



- 478 Unbefleckte Empfängnis. 1617. Coll. Laurie-Frere.
- 479 Christus an der Säule. London, National Gallery.
- 480 Graf Olivarez zu Pferde. Madrid, Prado.
- 481 Die Übergabe von Breda. Um 1635. Madrid, Prado.
- 482 Herzog Franz I. von Este. Modena, Galerie.
- 483 Marianne von Österreich (Teilstück). Madrid, Prado.
- 484 Der Zwerg Antonio el Inglés. Madrid, Prado.
- 485 Infant Philipp Prosper. Wien, Staatsgalerie.
- 486 Die Spinnerinnen. Madrid, Prado.
- 487 Las Meñinas. Madrid, Prado.

### BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO

Maler, geb. 1618 in Sevilla, gest. ebenda 1682. Schüler des Juan de Castillo in Sevilla, ausgebildet in Madrid (1642 bis 1645). Tätig in Sevilla.

- 488 Der hl. Rodriguez. Dresden, Gemäldegalerie. Zwischen 1646 und 1655.
- 489 Der hl. Antonius mit dem Christuskind. Sevilla, Museum.
- 490 Geburt der Maria. 1655? Paris, Louvre.
- 491 Marter des hl. Andreas. Madrid, Prado.

- 492 Unbefleckte Empfängnis. Madrid, Prado.
- 493 Zigeunermadonna. Rom, Galleria Nazionale.
- 494 Würfelspielende Knaben. München, Pinakothek.
- 495 Bildnis des Don Andrés de Andrady. London, Lord Northbrook.

### CLAUDIO COELLO

Maler, geb. zwischen 1630 bis 1635 in Madrid, gest. ebenda 1693. Schüler des Francisco Rizi. Tätig in Toledo, Saragossa und in Madrid.

- 496 Überführung der hl. Hostie nach dem Escorial durch Karl II. 1685 bis 1686. Escorial.

### JUAN DE VALDÉS LEAL

Maler, geb. 1622 in Sevilla, gest. 1690 ebenda. Schüler des Antonio del Castillo. Tätig überwiegend in Sevilla, wo er nach Murillos Tod Präsident der Akademie wurde.

- 497 Versuchung des hl. Antonius. 1657. Sevilla, Museum.
- 498 Der hl. Bonaventura. Richmond, Sammlung Cook.
- 499 Allegorie der Vergänglichkeit. 1670 bis 1672. Sevilla, Hospital de la Caridad, Kirche.



- Abbiati, Filippo 516.  
 Admont, Stift 390.  
 Aix, Museum 62, 301 (Puget).  
 Albani, Francesco 44, 208, 513, 514.  
 Alberti, G. 525.  
 Aldegrevier, Heinrich 69.  
 Alexander VII, Papst, Grabmal 33, 171.  
 Algardi, Alessandro 37, 157, 187—190, 510.  
 Alteglofsheim, Schloß 420 (C. D. Asam).  
 Ambras, Schloß 399.  
 Andrade, Domenico Antonio de 525.  
 Ansaldo, Andrea 249, 515.  
 Asam, Gebrüder 72, 77, 88 bis 90, 338.  
 —, Cosmas Damian 89—90, 420—422, 524.  
 —, Egid Quirin 88—89, 416, 417, 520, Taf. XXXIX.  
 Augsburg, Ulrichskirche 68, 88, 327 (Degler).  
 August III, Kurfürst von Sachsen 323.  
 Baciccio il (eigtl. Giov. Battista Gaulli) 44.  
 Baehr, Georg 73, 333, 353, 520.  
 Bamberg 85.  
 —, Böttingerhaus 377.  
 —, Dom 414 (Glesskehr).  
 Bamboccio s. Laer, Pieter van.  
 Banz, Klosterkirche 74, 335, 347 (J. Dientzenhofer).  
 Barbieri, Giov. Francesco s. Guercino.  
 Barelli, Agostino 71.  
 Barocci (Baroccio), Federigo 38.  
 Barozzi, Giacomo s. Vignola.  
 Bassano, Jacopo 42.  
 Batoni, Pompeo 45.  
 Battistello (eigtl. Giov. Battista Caracciolo) 46, 232, 514.  
 Baudesson, Holzbildhauer 511.  
 Bautista, Fray Francisco 428, 525.  
 Bautzen, Museum 87, 406, Taf. XXXVIII (Permoser).  
 Bayern 72, 82, 519, 520, 521, 522, 524.  
 Bayreuth 507.  
 Becerra, Gaspar 450, 526.  
 Beer, Franz 520, 734.  
 Bellori 45.  
 Belluno 509.  
 Benedikt XIV., Papst 116.  
 Bérain, Jean 61, 71, 284, 285, 517.  
 Berettini, Pietro, s. Cortona.  
 Berlin 79, 86, 507.  
 —, Denkmal des Großen Kurfürsten (Schlüter) 86, 400.  
 —, Kaiser-Friedrich-Museum 187 (Algardi); 417 (E. Q. Asam); Taf. XI (Caravaggio); 41, 207 (A. Carracci); 315 (Dughet); Taf. XIX (Guercino); 415 (Gugenbichler); Taf. XXV (Lys); Taf. XLII (Montañéz).  
 —, Kunstgewerbemuseum 398.  
 —, Kupferstichkabinett Taf. VI, X (Bernini); XX (Cortona); XIII (Elsheimer); XIV (Guercino); XXXII (Claude Lorrain); XXI (Maratta); XXVI (Piazzetta); XXIII (Rosa); XXVII (Tiepolo).  
 Berlin, Landhaus von Kamecke 79, 358 (Schlüter).  
 —, Marienkirche 186, 401 (Schlüter).  
 —, Schloß 79, 80, 83, 86, 355—357, 779 (Schlüter).  
 —, Schloßplatz 110 (Schlüter).  
 —, Staatl. Kunstbibliothek Taf. IV (Borromini).  
 —, Zeughaus 86, 168 (Schlüter).  
 Bernini, Giovanni Lorenzo 13, 16, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31—37, 43, 57, 62, 63, 64, 70, 85, 86, 101, 116, 130, 140, 141, 163, 165, 168, 169—183, 186, 298, 508, Taf. VI, VII, VIII, X.  
 —, Pietro (Vater von Giov. Lorenzo) 32, 508.  
 Bianco, Bartolommeo 150, 509.  
 Bibiena s. Galli-Bibiena.  
 Biliverti, Giov. 515.  
 Bologna 40, 41, 42, 43, 46, 65, 509, 512, 513, 516.  
 —, Giovannida (eigtl. Jeande Boulogne) 32, 116, 164, 510.  
 —, Pinakothek 40, 203 (L. Carracci); 220 (Cavedoni).  
 Bordeaux, Nôtre-Dame 269.  
 Borghese, Kardinal Scipio 36, Taf. VIII.  
 Borromini, Francesco 23 bis 24, 25, 26—27, 28, 29, 30, 34, 35, 43, 55, 61, 70, 74, 79, 80, 94, 121—123, 132 bis 134, 135, 142, 158, 192, 508, Taf. IV.  
 Bort, Jaime 432.



- Bossuet, Jacques Bénigne 322.  
 Boston, Sammlg. Mrs. Gardner 474 (Zurbaran).  
 Boucher 519.  
 Boulle, André Charles 289, 518.  
 Bracci, Pietro 160, 510.  
 Bracciolini, Francesco 43.  
 Braga (Portugal) 437.  
 Bramante, Donato 13, 22.  
 Braunschweig, Galerie 325 (Largillière).  
 Bremen, Kunsthalle Taf. XXIV (L. Giordano).  
 Bril, Paul 41.  
 Brixen, Diözesanmuseum 424 (Troger).  
 Broebes, Jean Baptiste 110.  
 Broses, de, Charles 9, 60.  
 Bruchsal, Schloß 82, 84, 374.  
 Brustolon, Andrea 153, 155, 510.  
 Buonarroti s. Michelangelo.  
 Buontalenti, Bernardo 117, 507.  
 Burnacini, Lodovico Ottavio 410, 524.  
 Cafà, Melchiorre 512, Taf. IX.  
 Caliari, Paolo, s. Veronese.  
 Callot, Jacques 46, 47, 64 bis 65, 303—305, 518.  
 Calvaert, Dionys 513.  
 Cano, Alonso 454, 455, 526.  
 Caracciolo, Giov. Battista s. Battistello.  
 Caratti, Francesco 360, 521.  
 Caravaggio (eigentl. Michelangelo Merisi da Caravaggio) 38—40, 41, 42, 45, 46, 47, 50, 64, 96, 100, 101, 195—202, 512, Taf. XI.  
 Cardì, Lodovico, s. Cigoli.  
 Carl Emanuel, Herzog von Savoyen 508.  
 Carlone, Architektenfamilie 71.  
 Carracci, Die 38, 40—41, 42, 44, 47, 49, 51, 64, 66, 98, 513.  
 —, Agostino 514.  
 Carracci, Annibale 40—41, 43, 204—207, 512, 514, Taf. XII.  
 —, Lodovico 40, 42, 203, 510, 512, 513.  
 Casas y Novoa, Fernando 431, 525.  
 Castel Gandolfo 34 (Bernini).  
 Castello, Bernardo 515.  
 Castiglione, Giov. Benedetto 253, 516.  
 Castillo, Antonio del 528.  
 —, Juan de 528.  
 Cavallini, Francesco 46, 191, 512.  
 Cavallino, Bernardo 234, 514.  
 Cavedoni, Giacomo 42, 220, 513.  
 Cerano, il, s. Crespi, Giov. Battista.  
 Cerquozzi, Michelangelo 47.  
 Champagne, Philippe de 64, 319, 320, 519.  
 Churiguerra, José 94—95, 435, 446, 525.  
 Cignani, Graf Carlo 509.  
 Cigoli (eigentl. Lodovico Cardì) 515.  
 Claude Lorrain s. Lorrain.  
 Coello, Claudio 496, 528.  
 Colbert, Jean Baptiste 54, 58, 294, 517.  
 Commodi, Andrea 508.  
 Conventi, Bildhauer 510.  
 Cordova, Kathedrale 444.  
 Correggio, Antonio Allegri da 38, 40, 43, 514.  
 Cortona, Pietro da (eigentl. Berettini) 43—44, 45, 48, 49, 52, 58, 90, 103, 131, 223—226, 228, 508, Taf. XX.  
 Cotte, Robert de 286, 517, Taf. XXIX.  
 Coysevox, Antoine 63, 184, 292, 294—296, 511.  
 Crespi, Daniele 49, 248, 515.  
 —, Giov. Battista gen. il Cerano 49, 246, 515.  
 —, Guiseppe Maria gen. Lo Spagnuolo 51, 52, 258, 259, 516.  
 Cuvilliers, François de 82.  
 Debrossès, Jacques 56.  
 Decker, Paul 78, 111, 375, 385, 507.  
 Deferrari s. Ferrari Giov. Andrea de.  
 Degler, Hans 327, 519.  
 Deutschland 68—91, 326 bis 406, 414—422, 519—524.  
 Dientzenhofer, Christian 346, 521.  
 —, Johann 71, 74, 329, 335, 347, 348, 370, 520.  
 —, Kilian Ignatz 346, 351, 521.  
 Diessen, Klosterkirche 418, 419 (J. Dietrich).  
 Dietrich, Joachim 418—419, 524.  
 Dietterlin, Wendel 70, 326, 519.  
 Dijon 267.  
 Dolci, Carlo 49, 245, 515.  
 Domenichino (eigentl. Domenico Zampieri) 41—42, 46, 65, 66, 209—210, 213, 513.  
 Donner, Georg Raffael 80, 86—87, 409, 411—413, 524.  
 Donoso, José Ximenez 94, 334, 525.  
 Dresden 85, 372—373, 402 bis 403, 522, 523.  
 —, Dinglinger-Haus 403.  
 —, Frauenkirche (Baehr) 73, 333, 353.  
 —, Galerie 253 (Castiglione); 51, 258 (G. M. Crespi); 260 (Magnasco); 488 (Murillo); 307, 311, 312 (Poussin); 467 (Ribera); 323 (Rigaud); 257 (Strozzi); 470 (Zurbaran).  
 —, Grünes Gewölbe 404 (Permoser).  
 —, Hofkirche 57, 523 (Permoser).  
 —, Schloß im Großen Garten 84, 386.  
 —, Zwinger 402. — 85, 373, Taf. XXXVI (Pöppelmann).



- Dubroeuck, Jacques 510.  
Ducerceau, Jacques Androuet 266, 516.  
Duchesne 519.  
Dughet, Gaspar 67, 315, 519.  
Du Pérac (Dupérac) Etienne (Stecher) 107.  
Dürnstein, Klosterkirche 337.  
—, Pfarrkirche 354.  
—, Stiftshof Taf. XXXV.  
Dyck, Anton van 64, 103.  
Ebrach, Kloster 383 (Greising).  
Effner, Josef 376, 391, 522.  
Egell, Paul 405, 523.  
Elle, Ferdinand 518.  
Elsheimer, Adam 41, 211, 212, 512—513, Taf. XIII, XV.  
Escorial, Schloß 496 (Coello); 56, 93, 427 (Herrera); 458 (Greco).  
—, —, Altar de la Sta. Forma 448.  
Eugen, Prinz von Savoyen 81, 87, 408.  
Fa presto s. Giordano, Luca.  
Ferdinand II., Gonzaga 516.  
Fernandez Luis 527.  
Ferrari, Giov. Andrea de 250, 516.  
Ferrata, Ercole 512.  
Ferri, Ciro 44.  
Feti, Domenico 50, 254—256 516.  
Figueroa, Familie 419, 526.  
—, Leonardo de 439, 526.  
Filomarino, Ascanio, Kardinal (Grabmal) 34, 192.  
Fischer, Johann Michael 74 bis 75, 336, 340, 341, 520.  
— von Erlach, Johann Bernh. 73, 80, 81, 87, 332, 352, 362—365, 389, 394, 520.  
Florenz 20, 30, 49, 507, 508, 510, 515.  
—, Biblioteca Laurenziana 149, 509 (Michelangelo und Vasari).  
Florenz, Dom 117 (Buontalenti).  
—, Dom-Museum 117 (Buontalenti).  
—, Loggia dei Lanzi 164 (Giov. da Bologna).  
—, Pal. Pitti 44, 49, 225 (Cortona); 235, 237 (Rosa); 242 (Giov. di S. Giovanni); 245 (Dolci).  
—, Piazza dell' Annunziata 31, 162 (Tacca), 116 (Giov. da Bologna u. Tacca).  
—, Uffizien 212 (Elsheimer).  
—, Via Porta Rossa 116.  
Fontainebleau, Schloß 53.  
Fontana, Domenico 508, 510.  
—, Prospero 512.  
Fouquière, Jacques 519.  
Frankfurt a. M., Städtisches Institut 261 (Magnasco).  
Frankreich 52, 53—67, 71, 75, 77, 79, 81—82, 83, 85, 266—325, 516—519.  
Franz I., König von Frankreich 53.  
Franz von Este, Herzog von Modena 36, 63, 101, 182, 482.  
Frascati, Villa Aldobrandini 159; 30, 156 (Porta).  
Fréart de Chambray 55.  
Friedrich I., König von Preußen Taf. XXXVII.  
— II. der Große 81.  
— Landgraf von Hessen-Homburg 185.  
— Wilhelm, der Große Kurfürst 11, 86, 400.  
Fulda, Dom 71, 73, 74, 329, 348 (Dientzenhofer).  
Furini, Francesco 49, 244, 515.  
Galli-Bibiena, Fernando 509, Taf. V.  
Gaulli, Giov. Battista s. Baciccio.  
Gellée, Claude s. Lorrain, Claude.  
Gentileschi, Orazio (eigentl. Lomi) 49, 243, 515.  
Genua 49—50, 51, 509, 515, 516.  
—, Accademia Ligustica 249 (Ansaldo); 250 (G. A. de Ferrari).  
—, Pal. Doria-Tursi 152.  
—, Pal. Negroni 145.  
—, Pal. Rosso 251—252 (B. Strozzi).  
—, S. Ambrogio 215 (Reni).  
—, Universität 150 (Bianco).  
Ghezzi, Giuseppe 524.  
Gillot, Claude 61.  
Giordano, Antonio 515.  
—, Luca, gen. Fapresto 48, 98, 239—240, 515.  
Giorgione (eigentl. Giorgio Barbarelli) 41.  
Girardon, François 63, 166, 293, 297, 511.  
Giuliani, Giov. 524.  
Glesskher, Justus 414, 523.  
Goltzius, Hendrich 516.  
Goubau, Anton 519.  
Goujon, Jean 53.  
Goya, Francesco 51.  
Gran, Daniel 423, 525.  
Granada, Cartuja 443—454 (Cano).  
—, S. Juan de Dios 455 (Cano).  
Grande, Antonio del 154, 510.  
Grau, Daniel 423, 524.  
Greco, Il (eigentl. Domenico Theotocópuli) 99—100, 102, 456—460, 526, 527, Taf. XLIII.  
Gregor XV., Papst, Grabmal 194.  
Greiff, Johann Georg 416, 524.  
Greising, Josef 383, 522.  
Grüssau i. Schlesien, Zisterzienserabtei Mariengnade 350.  
Guarini, Guarino 24, 25, 29, 74, 124, 136, 143, 508.  
Guercino (eigentl. Giov. Francesco Barbieri) 42 bis



- 43, 217—219, 513, Taf. XIV, XVIII, XIX.  
Guevara, Niño de, Kardinal 102, 460.  
Guggenbichler, Johann Meinrat 415, 524.  
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 153 (Brustolon).  
Hardouin-Mansart, Jules 56, 57, 109, 270, 275, 276, 517.  
Hernandez (Fernandez), Gregorio 97, 452, 526.  
Herrera, Francisco d. Ä. 475, 527.  
—, Juan de 93, 95, 427, 525.  
Hildebrandt, Johann Lucas v. 80, 81, 83, 85, 366—369, 372, 381, 382, 388, 395, 522.  
Holland 50.  
Homburg vor der Höhe 185 (Schlüter).  
Innocenz X., Papst 64, 102, 186, 508, 510.  
Italien 20—52, 53, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 88, 92, 93, 96, 98, 100, 107, 108, 114, 116—265, 507—516.  
Jacobi, Johann 400.  
Jean de Boulogne s. Bologna, Giovanni da.  
Josef I., Kaiser, Trauergerüst (Fischer v. Erlach) 394.  
Juan de Toledo s. Toledo, Juan Bautista de.  
Julius II., Papst 508.  
Juni, Juan de 451, 526.  
Juvara, Filippo 151, 510.  
Karlsruhe 13, 113.  
—, Kunsthalle 208 (Albani).  
Kleinmeister, Die 69.  
Knoller, Martin 525.  
Laer, Pieter van (Bamboccio) 47.  
Lamporecchio, Villa Rospigliosi 30 (Bernini).  
Lanfranco, Giovanni 43, 46, 221, 514.  
Laokoongruppe 86.  
Largillière, Nicolas de 64, 324, 325, 519.  
Le Brun, Charles 58, 60, 63, 65, 279, 280, 282, 517.  
Legros, Pierre d. Ä. 512.  
—, Pierre d. J. 194, 512.  
Leipzig, Stadtmuseum 168 (Permoser), 211 (Elsheimer).  
Lely, Peter 519.  
Lemercier, Jacques 517, Taf. XXVIII.  
Le Nôtre, André 30, 58.  
Leo XI., Papst, Grabmal 37, 188.  
Leon, S. Marcos 438.  
Leopold I., deutscher Kaiser 524.  
—, Trauergerüst 395 (Hildebrandt).  
Le Pautre, Jean 61, 283, 517.  
Levau, Louis 57, 59, 272, 273, 517.  
Lomi, Aurelio 515.  
—, Orazio s. Gentileschi.  
London, British Museum Taf. XVIII (Guercino).  
—, National Gallery 316 (Cl. Lorrain); 476, 479 (Velazquez).  
—, Sammlung Lord Northbrook 495 (Murillo).  
—, Wallace Collection 288; 289 (Boullé).  
Longhena, Baldassare 28, 147, 509, Taf. III.  
Longhi, Pietro 51.  
Lorme, Philibert de 53.  
Lorrain, Claude (eigentl. Claude Gellée) 66, 316, 317, 519, Taf. XXXII, XXXIII.  
Loyola, Ignatius von 97.  
Ludwig XIII., König von Frankreich 54, 64.  
Ludwig XIV., König von Frankreich, 10, 11, 28, 36, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 82, 86, 183, 281, 287, 296, 297, 517.  
Lunghi, Martino d. Ä. 138, 148, 509.  
—, Martino d. J. 129, 508.  
Lys (Lis), Jan (gen. Pan) 50, 516, Taf. XXV.  
Maderna, Carlo 22, 25, 27, 28, 30, 108, 127, 508, Taf. II.  
Madrid 524, 525, 526, 527.  
—, Akademie 466 (Ribera); 469 (Rizi).  
—, Hospicio Provincial 440 (F. Ribera).  
—, Panaderia 334 (Donoso).  
—, Prado 244 (Furini); 457, 459 (Greco); 324 (Largillière); 490, 492 (Murillo); 461 (Ribalta); 463—465 (Ribera); 98, 99, 477, 480, 481, 483, 484, 486, 487 (Velazquez); Taf. XLIII (Zurbaran).  
—, Privatbesitz 446 (Churriguera).  
Magnasco, Alessandro 47, 51—52, 260, 261, 516.  
Mailand 49, 51, 515.  
—, Brera 246 (G. B. Crespi); 259 (G. M. Crespi).  
—, Chiesa di Passione 248 (D. Crespi).  
—, Museo d'arte industriale 155 (Brustolon).  
—, Pal. Litta 146.  
Mainz, Altertums-Sammlung 405 (Egell).  
—, Seminar 328.  
Maisons-Lafitte, Schloß 271 (F. Mansart).  
Mannheim 523.  
Mansart François 56, 271, 516.  
Mantua 50, 510, 516.  
—, Museum 254 (Feti).  
Maratta, Carlo 45.  
Maria von Medici, Königin von Frankreich 56.



- Martinelli, Domenico 79, 80, 361, 521.  
Mattielli, Lorenzo 167, 511.  
Maulpertsch, Anton Franz 426, 525, Taf. XL.  
Max Emanuel, Kurfürst von Bayern 376, 522.  
Mayno, Juan Bautista 527.  
Mazarin, Kardinal, Grabmal 292.  
Mazzuchelli, Francesco s. Morazzone.  
Mazzuola, Francesco s. Parmigianino.  
Medici, Familie 510.  
Meissonnier, Juste Aurèle 61.  
Melk, Kloster 13, 72, 73, 330, Taf. I (Prandauer).  
Mengs, Anton Raphael 45.  
Messina, S. Gregorio 136 (Guarini).  
Michelangelo Buonarroti 13, 18, 22, 41, 45, 55, 107, 149, 508, 509.  
Mignard, Pierre 65, 318, 321, 518.  
Modena 508.  
—, Galerie Este 182, 482 (Velazquez).  
Molinari, Antonio 516.  
Mondsee (Oberösterreich) 524.  
Montañas, Juan Martinez 97, 453, 526, Taf. XLII.  
Morazzone, Il (eigentl. Pietro Francesco Mazzuchelli) 49, 247, 517.  
Moro, Antonio 101.  
München 523.  
—, Alte Pinakothek 306 (Valentin); 494 (Murillo).  
—, Dreifaltigkeitskirche 73 (Viscardi).  
—, Hofkirche St. Michael in Berg am Laim 75, 341 (J. M. Fischer).  
—, Jesuitenkirche zum hl. Michael 69, 71.  
—, Johann-Nepomuk-Kirche 72 (Brüder Asam).  
—, Palais Preysing 376 (Effner).  
München, Peterskirche 416 (E. Q. Asam u. J. G. Greiff).  
—, Theatinerkirche 71 (Barelli).  
Murcia, Kathedrale 432 (Bort).  
Murillo, Bartolomé Estéban 102—103, 488—495, 528.  
Nancy 518.  
Neapel 45—48, 49, 65, 96, 100, 512, 514, 515, 527.  
—, Chiesa dei Gerolomini 240 (L. Giordano).  
—, Museum 234 (Cavallino); 238 (Preti); 462 (Ribera).  
—, S. Martino 232 (Battistello).  
—, SS. Apostoli 34, 192 (Borromini).  
Neresheim, Klosterkirche 75, 343 (B. Neumann); 425 (Schöpfung).  
Neumann, Balthasar 74—75, 82—84, 339, 342, 343, 371, 372, 383, 384, 392, 520.  
New York, Sammlg. Havermeyer 460 (Greco).  
Niederlande 66, 92, 95.  
Nürnberg, Germanisches Museum 396.  
—, Rathaus 69, 328 (J. Wolf d. J.).  
Nymphenburg, Schloß 82.  
Oberitalien 20, 21, 26, 27, 28, 38, 49—52, 81.  
Oppenord, Gilles-Marie 61.  
Orleans 516.  
Ostdeutschland 70.  
Osterhofen, Klosterkirche 422 (C. D. Asam).  
Österreich 70, 72, 79—81, 334—344, 346, 351, 352, 359—372, 380—383, 388 bis 390, 394—395, 409 bis 413, 415, 423—426, 519 bis 520, 521, 522, 523, 524.  
Pacheco, Francisco 527.  
Paggi, Giov. Battista 516.  
Palladio, Andrea 21, 26, 28, 137, 509.  
Parigi, Giulio 518.  
Paris 62, 510, 511, 517, 518, 519.  
—, École des Beaux-Arts Taf. XII (A. Carracci).  
—, Galerie dorée 286, Taf. XXIX (de Cotte).  
—, Hotel aus der Zeit Ludwigs XIII. 268.  
—, Hotel Lauzun 277.  
—, Hotel de Toulouse 286, Taf. XXIX (de Cotte).  
—, Invalidendom 56, 270 (J. H. Mansart).  
—, Louvre 281. — 28, 58 (Bernini) 200 (Caravaggio); 204 (Carracci); 319, 320 (Champaigne); 292 (Coysevox); 475 (F. Herrera); 516 (Lemercier); 318 (Mignard); 499 (Murillo); 57 (Perrault); 307, 310, 313, Taf. XXX (Poussin); 62, 168, 300, 299, 300, 407 (Puget); Taf. XVI (Reni); 468 (Ribera); 322 (Rigaud).  
—, Mobilier national 287.  
—, Place de la Concorde 13.  
—, Place Vendôme 13, 109.  
—, Sammlg. Rothschild 39, 198 (Caravaggio).  
—, Sorbonne-Kirche 293 (Girardon); Taf. XXVIII (Lemercier).  
—, St. Gervais 56.  
—, Val de Grâce 57 (Bernini); 56 (F. Mansart).  
Parmigianino, Il (eigentl. Francesco Mazzuola) 49.  
Passignano, Domenico da (eigentl. Domenico Cresti) 515.  
Permoser, Balthasar 85, 87, 168, 404, 406, 408, 523, Taf. XXXVIII.  
Perrault, Charles 57, 61.  
Perrier, François 517.  
Petersburg, Eremitage 199 (Caravaggio); 317 (Lorrain); 314 (Poussin).



- Pezzani, Valentino 345, 521.  
 Philipp II., König von Spanien 56, 93, 98.  
 —, III., König von Spanien 93.  
 — IV., König von Spanien 27.  
 Piazzetta, Giov. Battista 52, 262, 263, 516, Taf. XXVI.  
 Poniatowski, Stanislaus 507.  
 Pöppelmann, Daniel 85, 373, 522, Taf. XXXVI.  
 Pommersfelden, Schloß 81, 382 (Hildebrandt); 370 (Welsch u. J. Dientzenhofer).  
 Porta, Giacomo della 26, 30 126, 156, 508, 509.  
 Poussin, Nicolas 41, 47, 65 bis 67, 307, 309—314, 518, 519, Taf. XXX, XXXI.  
 Pozzo, Andrea 25, 35, 44, 52, 70, 90, 193, 227, 512.  
 Prag 79.  
 —, Pal. Czernin 79, 359 (Caratti).  
 —, Pal. Waldstein 79, 360 (Caratti).  
 —, St. Johann am Felsen 351 (K. J. Dientzenhofer).  
 —, St. Nikolaus 78, 346 (K. J. Dientzenhofer).  
 Prandauer, Jacob 73, 83, 330, 380, 507, Taf. I.  
 Preßburg, Martinstatue 87, 411 (Donner).  
 Preti, Mattia 48, 238, 514.  
 Procaccini, Die 49.  
 Puget, Pierre 62, 168, 299 bis 302, 407, 511.  
 Raffael Sanzio 41, 45.  
 Rainaldi, Carlo 23, 25, 26, 120, 121, 128, 135, 508.  
 Rastatt, Schloß 82.  
 Rembrandt 97.  
 Reni, Guido 42, 43, 214—216, 513, Taf. XVI, XVII.  
 Ribalta, Francisco 461, 527.  
 Ribera, Juseppe de, gen. Lo Spagnoletto 46, 48, 98, 100, 462—468, 515, 527, Taf. XLV, XLVI.  
 Ribera, Pedro 440, 526.  
 Richelieu, Kardinal, Grabmal 293.  
 Richmond, Sammlg. Cook 498 (Valdés Leal).  
 Rigaud, Hyacinthe 64, 101, 322, 323, 519.  
 Rizi, Fray Juan 469, 527, 528.  
 Rodriguez, Simón 95, 430, 525.  
 Rohr, Klosterkirche 89, Taf. XXXIX (E. Qu. Asam).  
 Rojas, Pablo de 526.  
 Rom 20, 21—29, 30—45, 47, 62, 65, 77, 508, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 524, 526.  
 —, Casino Ludovisi 42, 217, 219 (Guercino).  
 —, Collegio di propaganda fide 29, 142 (Borromini).  
 —, Fontana di Trevi 32, 160 (Bracci u. Salvi).  
 —, Galerie Borghese 165, 169, Taf. VIII (Bernini); 209 (Domenichino).  
 —, Galerie Doria s. Pal. Doria-Pamfili.  
 —, Galerie Farnese 41, 43, 205—206 (Ann. Carracci).  
 —, Galleria Nazionale 239 (L. Giordano); 493 (Murrillo).  
 —, Gesù 21—22, 56, 69, 71, 72, 118 (Vignola); 193 (Pozzo).  
 —, Gesù e Maria 191 (Cavallini).  
 —, Kapitolplatz 13.  
 —, Oratorio dei Fillipini 26, 132 (Borromini).  
 —, Palazzo Barberini 43, 223, 224 (Cortona); 28, 139 (Maderna u. Bernini).  
 —, Pal. Borghese 161. — 138, 148 (Lunghi d. Ä.).  
 —, — Colonna 154 (del Grande).  
 —, — Doria-Pamfili 137 (Algardi); 186 (Bernini); 38, 195 (Caravaggio); 210 (Domenichino); 144 (Valvasori); Taf. XLIV (Velazquez).  
 Rom, Pal. Madama 79.  
 —, — di Montecitorio 28, 140 (Bernini).  
 —, — Odescalchi 28, 141 (Bernini); 141 (Maderna).  
 —, — Pamfili s. Rom, Pal. Doria-Pamfili.  
 —, — Rospigliosi 216 (Reni).  
 —, — di Spagna 168 (Bernini).  
 —, Peterskirche 13, 22, 23, 37, 188, 190 (Algardi); 23, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 157, 116, 170, 171, 174, 175, 178 (Bernini); 13, 22 (Bramante); 22, 26, Taf. II (Maderna); 13, 22 (Michelangelo); 508 (Vignola).  
 —, Peterskolonnaden 13, 28, 108 (Bernini).  
 —, Platz vor St. Peter 30, 108.  
 —, Tritonenbrunnen 31, 163 (Bernini).  
 —, St. Agnese auf Piazza Navona 24, 27, 121, 135 (Borromini); 135 (Rainaldi).  
 —, S. Agostino 33, 172 (Bernini).  
 —, S. Andrea al Quirinale 26, 130 (Bernini).  
 —, S. Andrea della Fratte 179 (Bernini).  
 —, S. Carlo ai Catinari 221 (Lanfranco).  
 —, S. Carlo alle quattro fontane 23, 27, 122, 134 (Borromini).  
 —, S. Caterina in Magnanapoli Taf. IX (Cafà).  
 —, S. Gregorio Magno 213 (Domenichino).  
 —, S. Ignazio 194 (Legros d. J.); 227 (Pozzo).  
 —, S. Ivo 24, 26, 123, 133 (Borromini).



- Rom, S. Lorenzo in Miranda 228 (Cortona); 233 (Stanzioni).
- , S. Luigi dei Francesi 39, 196, 197 (Caravaggio); 40, 126 (Porta).
- , S. Maria della Pace 131 (Cortona).
- , S. Maria del Popolo 201 (Caravaggio).
- , S. Maria della Vittoria 34—35, 177; Taf. VII (Bernini).
- , St. Maria in Campitelli 23, 120, 128 (Rainaldi).
- , S. Maria in Trastevere 125.
- , S. Maria in Vallicella 119, 189 (Algardi); 226 (Cortona); 231 (Maratta).
- , S. Pietro in Montorio, Cappella Raimondi 34, 176 (Bernini).
- , S. Susanna 25, 26, 127 (Maderna).
- , SS. Vincenzo e Anastasio 26, 129 (M. Lunghi d. J.).
- , Vatikan 298 (Bernini).
- , Vatikanische Galerie 45, 229, 230 (Sacchi); 214 (Reni); 309 (Poussin).
- , Via Stamperia 116.
- , Villa Falconieri 30, 158, Taf. IV (Borromini).
- , Villa Pamfili s. Rom, Pal. Doria-Pamfili.
- Rosa, Salvator 47—48, 235 bis 237, 514, Taf. XXII, XXIII.
- Rosselli, Matteo 515.
- Rott am Inn, Klosterkirche 75, 340 (J. M. Fischer).
- Rottenhammer, Johann 513.
- Rovira y Brocandel, Hipólito 441—442.
- Rubens, Peter Paul 50, 65, 67.
- Ruelas, Juan de los 527.
- Rusconi, Camillo 510.
- Sacchi, Andrea 44—45, 229, 230, 514.
- Saint-Simon, Herzog von 63.
- Salamanca, Provinzialmuseum 445.
- , Rathaus 435 (Churri-guerra).
- Salvi, Niccolò 160, 510.
- San Giovanni, Giov. da, gen. Manozzi 49, 242, 515.
- Santiago de Compostela, Kathedrale 95, 96, 431 (Cassas y Novoa).
- , Santa Clara 447. — 95, 430 (Rodriguez).
- Saragossa (Zaragoza), S. Cayetano 429.
- , Seo 94 (Donoso).
- Schleißheim, Schloß 391 (Effner).
- Schlüter, Andreas 79, 80, 83, 86, 87, 110, 168, 185, 355 bis 368, 379, 387, 400 bis 401, 507, Taf. XXXVII.
- Schmuzer, Johann 331, 520.
- Schönborn, von, Fürstbischöfe 82.
- Schöpf, Joseph 425, 525.
- Schwechat bei Wien, Kirche 426, Taf. XL (Maulpertsch).
- Seitz, Johann 378, 522.
- Sevilla 526, 527, 528.
- , Hospital de la Caridad 499 (Valdés Leal).
- , Kathedrale 453 (Montañéz).
- , La Giralda 96, 433.
- , Museum 497 (Valdés Leal); 471—473 (Zurbaran).
- , Pal. S. Telmo 439 (Figueroa).
- Solimena, Francesco 48, 241, 515.
- Sorri, Pietro 516.
- Sotomayor, Fray Antonio 445.
- Spanien 92—103, 427—499, 524—526.
- Spezza, Andrea 359, 521.
- St. Florian, Stift 380 (Prandauer).
- Stanislaus Poniatowski 507.
- Stanzioni, Massimo 46, 233, 514.
- Steinhausen, Wallfahrtskirche 76 (D. Zimmermann).
- Straßburg i. E. 70, 519.
- Strozzi, Bernardo 50, 251, 252, 257, 516.
- Stuttgart 519.
- Süddeutschland 70—77, 85, 519, 520, 521, 523, 524.
- Südtalien 45—48.
- Sustermans, Joost. 64.
- Tacca, Pietro 31, 116, 162, 510.
- Theotocópuli, Domenico, s. Greco, II.
- Thomassin, Phil. 518.
- Tiepolo, Giov. Battista 48, 53, 83, 90, 98, 264, 265, 516, Taf. XXVII.
- Tintoretto (eigentl. Jacopo Robusti) 40.
- Tirol 90, 507.
- Tivoli, Villa d'Este 13, 114.
- Tizian 39, 41, 42, 66, 527.
- Toledo 524, 525, 526.
- , Juan Bautista de 525.
- , Kathedrale 449 (N. Tomé).
- , San Juan Bautista 428 (Bautista).
- , S. Tomé 450 (Becerra); 456, Taf. XLIII (Greco).
- Tomé, Diego 436.
- , Narciso 436, 449.
- Toro, J. Bernardo 61, 291, 518.
- Toskana 48—49.
- Toulon, Museum 302 (Puget)
- Trier, Kurfürstl. Palais 378 (Seitz).
- Troger, Paul 424, 525.
- Turin 508.
- , Capella del Sudario 124 (Guarini).
- , Galerie 218 (Guercino).
- , Pal. Carignano 29, 143 (Guarini).
- , Pal. Madama 151 (Juvvara).



- Uffenbach, Philipp 512.  
Urban VIII., Papst, Grabmal 32, 37, 44, 116, 170.
- Vaccaro, Andrea 514.  
Valencia 525, 527.  
—, Casa de dos Aguas 441, 442 (Rovira y Brocandel).  
—, Sta. Catalina Taf. XLI.  
Valdés Leal, Juan de 103, 497—499, 528.  
Valentin 64, 306, 518.  
Valladolid 526.  
—, Cap. Nuestra Señora de los Augustias 451 (J. de Juni).  
—, Museum 452 (Hernandez).  
—, Universität 436 (N. u. D. Tomé).  
Valvasori, Gabriele 144.  
Varin, Quinten 518.  
Vasari, Giorgio 149, 509.  
Vaux-le-Vicomte, Schloß 59, 272—273, 278 (Levau).  
Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y 64, 98, 99, 101 bis 102, 103, 476—487, 527, Taf. XLIV.  
Venedig 28, 38, 40, 41, 43, 48, 50, 51, 66, 509, 514, 515, 516.  
—, Akademie 263 (Piazzetta).  
—, Pal. Labia 265 (Tiepolo).  
—, Pal. Pesaro 147 (Longhena).  
—, S. Maria della Salute Taf. III (Longhena).  
—, S. Sebastiano 222 (Veronese).  
—, Scalzi 264 (Tiepolo).  
Veronese, Paolo (eigentl. Caliari) 52, 226, 514.  
Versailles 13, 57—58, 59, 62 bis 63, 81, 82, 83, 112, 274, 290.  
—, 183 (Bernini); 183, 294 bis 296 (Coysevox); 166, 297 (Girardon); 56, 57, 112, 275, 276 (Hardouin-Mansart); 58, 279, 280, 282 (Le Brun); 57 (Devau).  
Vicenza, Galerie 262 (Piazzetta).  
—, Pal. Chiericati 28, 137 (Palladio).  
Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche 75, 342, 349 (J. B. Neumann).  
Vignali, Jacopo 245.  
Vignola (eigentl. Giacomo Barozzi) 21, 23, 118, 508.  
Vilgertshofen, Wallfahrtskirche 73, 331 (J. Schmuze).  
Viscardi, Antonio 73.  
Vouet, Simon 64, 308, 517, 518, 519.
- Watteau, Antoine 61, 67.  
Weingarten, Kloster 13, 115 421 (C. D. Asam); 74, 334 (F. Beer).  
Welsch, Maximilian v. 370.  
Weltenburg, Wallfahrtskirche 89, Taf. XXXIV (E. Qu. Asam).  
Wessobrunn, Kloster 71, 73, 76, 520.  
Westdeutschland 82, 90.  
Wien 79—81, 409, 410, 412 bis 413, 520, 523, 509, 510, 524.  
—, Akademie 423 (Gran).  
—, Albertina Taf. XXXI (Poussin); Taf. XLVI (Ribera).  
—, Altes Rathaus 413 (Donner).  
—, Barockmuseum 426, Taf. XL (Maulpertsch); 87, 408 (Permoser).  
—, Belvedere 81, 85, 367 bis 369, 388, 398 (Hildebrandt).  
—, Graben, Dreifaltigkeitssäule (Burnacini) 410.  
—, Hofbibliothek 80, 365, 389 (Fischer v. Erlach).  
—, Hofburg 80 (Fischer v. Erlach).
- Wien, Karlskirche 73, 80, 332, 352 (Fischer v. Erlach).  
—, Ministerium des Innern 80, 362 (Fischer v. Erlach).  
—, Österreichisches Museum 397.  
—, Pal. Daun-Kinsky 81, 366, 381 (Hildebrandt).  
—, Pal. Liechtenstein 79, 361 (Martinelli).  
—, Pal. Trautson 80, 363 (Fischer v. Erlach).  
—, Providentia-Brunnen 87 (Donner).  
—, Schwarzenberg-Park 167 (Mattielli).  
—, Staatsgalerie 39, 202 (Caravaggio); 255, 256 (Feti); 236 (Rosa); 241 (Solimena) 243 (Gentileschi); 485 (Velazquez).  
Wies, Wallfahrtskirche 76, 84, 344 (D. Zimmermann).  
Wilhelm V., Kurfürst von Bayern 11.  
Wolf, Jacob d. Ä. 520.  
—, Jacob d. J. 328, 520.  
Würzburg 73, 516.  
—, Neumünsterkirche 345 (Pezzani).  
—, Residenz 16, 82—84, 384, 393; 81, 372 (Hildebrandt); 82—84, 371, 372, 384, 392 (Neumann); 90 (Tiepolo).  
—, Schloßkirche 57, 339.
- Zacchia, Kardinal Laudivio 187.  
Zampieri, Domenico s. Domenichino.  
Zaragoza s. Saragossa.  
Zimmermann, Dominicus 76, 344, 521.  
Zuccali, Enrico 522.  
Zurbaran, Francesco 100, 101, 102, 488—495, 527, Taf. XLVII.  
Zwiefalten, Klosterkirche 74, 336 (J. M. Fischer).



# E R R A T A

Seite 148	anstatt	Orazio Lunghi:	Martino Lunghi
„ 185	„	Berlin:	Homburg, Schloß
„ 192	„	Villamarino:	Filomarino
„ 274	„	Cours:	Cour
„ 286 Taf. XXIX	„	G. Boffrand:	Robert de Cotte
„ 376	„	Jakob Effner:	Josef Effner
„ 425	„	Johann Adam Schöpf:	Josef Schöpf



Druck des Textes von der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig  
Druck des Bilderteils von der F. Bruckmann A. G. in München















## Date Due

[illegible]



N 6410 .W4 Markon  
Weisbach, Werner, 1873-  
Die Kunst des Barock in Italien

010101 000



0 1163 0205730 6  
TRENT UNIVERSITY

N6410 .W4 Markon

Weisbach, Werner

Die kunst des barock in  
Italien, Frankreich, Deutschland,  
und Spanien

DATE

ISSUED TO

*A. A. Ruge* 39879 F

39879



